

40

A. civ.
33
u

4 A.civ. 33 u

<36620192350014

<36620192350014

Bayer. Staatsbibliothek

Die vier Perioden
der
Geschichte der Baukunst
in
Italien.

In vier aus „Crelle's Journal für die Baukunst“ besonders
abgedruckten Abhandlungen

über

**altrömische, byzantinische, Spitzbogengewölbe- und
Renaissance-Bauart**

von

J. D. W. E. ENGELHARD,

kurhessischem Oberbaumeister i. R. und ordentlichem Mitgliede der Akademie der bildenden
Künste zu Cassel.

Cassel.

Bei dem Verfasser und in Commission von Oswald Bertram.

1855.

94. 3.

Die vier Perioden der allgemeinen Kultur in Italien Geschichte der Baukunst

Die vier Perioden der allgemeinen Kultur in Italien
Geschichte der Baukunst
In vier Bänden
abgeschlossen

altersmäßige, systematische, alphabetische - und

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Cassel.

Bei dem Verleger und in Commission von J. B. Neumann

1854

Über altrömische Bauart in Italien.

(Vom Oberbaumeister *Engelhard* zu Cassel in Hessen.)

(Besonders abgedruckt aus *Crelle's „Journal für die Baukunst, Band XXX.“*)

Die ersten bedeutenderen altrömischen Baulichkeiten.

Zu dem römischen Alterthum kann man nicht Bauwerke rechnen, die älter sind als die Erbauung der Stadt *Rom* und der Name *Römer*. In dasselbe gehören also auch nicht einige Bau-Denkmäler der *Etrusker* und anderer älterer Einwohner von Italien, die nur für archäologische Forschungen und für die Geschichte der Technik der Gebäude Bedeutung haben, da ihre Construction sehr einfach, eine kunstreiche innere Zusammensetzung daran nicht vorhanden ist und Verzierungen in und an denselben kaum vorkommen.

Auch die ersten Jahrhunderte der Stadt *Rom* bieten wenig Architectonisch-Interessantes dar; die Wohnungen der Römer sollen damals schlechte Hütten und die Tempel kleine, schmucklose Gebäude gewesen sein. Die ersten bedeutenderen römischen Bauwerke waren *Canäle*, *Landstraßen*, *Wasserleitungen* und *Brücken*.

Die Erbauung der ersten Canalleitungen oder sogenannten *Cloaken* wird dem fünften römischen Könige *Tarquinius Priscus* zugeschrieben. Es wäre indeß irrig, die an der Tiber jetzt noch sichtbaren Quadersteinwerke der sogenannten *cloaca maxima* diesem Könige zuzuschreiben; sie müssen vielmehr dem *A. M. Agrippa*, dem Freunde und Schwiegersohne des Kaiser *Augustus*, zugerechnet werden. Die von *Tarquinius Priscus* und seinem Enkel *Tarquinius Superbus* erbauten Canäle waren zu eng, weshalb sie *Agrippa* erweitern liefs, und zwar in solchem Maafse, dafs man mit einem beladenen Heuwagen hindurchfahren konnte. Auch liefs er sieben Wasserabzüge in dieselben hineinleiten. Da die alten eng waren, so bedurften sie keiner künstlichen Überdeckung; sie waren wahrscheinlich in den Seitenmauern nach dem System des sogenannten cyklopischen Mauerwerks construiert, d. h. aus grofsen unregelmäfsigen Felsstücken sorgfältig zusammengesetzt, deren Fugen zwar sehr genau zusammenpafsten, aber keinen Mörtel enthielten. Bedeckt mögen sie mit eben solchen Felsstücken gewesen sein; vielleicht auch nur mit Holz. Anzunehmen, dafs sie überwölbt waren, finde ich keinen Grund, da

die horizontale Überdeckung, die dem damaligen Zustande der Baukunst mehr entspricht, keine Schwierigkeit haben konnte. Es sollen noch unter manchen Häusern des modernen *Roms* Canäle vorhanden sein, die aber zugeschlemmt sind und keinen, oder doch nur sehr geringen Abzug haben, so daß man die von denselben herrührenden Ausdünstungen als die Ursache der sogenannten *aria cattiva* (schlechten Luft) hat ansehen und damit die seltsame Erscheinung erklären wollen, daß diese schlechte Luft nicht so sehr an bestimmten *Gegenden* der Stadt, als vielmehr an einzelnen *Häusern* haftet, so daß z. B. das eine Haus eine so üble Luft hat, daß seine Bewohner fieberkrank werden, während der Aufenthalt im Hause daneben gesund ist und der im nächstfolgenden wieder ungesund.

Der sehr allgemeine Irrthum der Archäologen und der Schriftsteller über die Geschichte der Baukunst, daß die heut zu Tage sichtbaren colossalen Cloaken von *Tarquinius Priscus* herrühren, beruht wohl hauptsächlich auf dem Mißverständniß einer Stelle der Naturgeschichte des ältern *Plinius* im 36ten Buche, Cap. 24., indem man in (§. 3.) den letzten Satz: „Amplitudinem cavis eam fecisse proditur, ut vehem feni large onustam transmitteret“ auf den *Tarquinius Priscus*, statt auf den im Anfange des Paragraphen erwähnten *A. M. Agrippa* bezogen hat. Der Techniker bedarf dieser Aufklärung nicht, da ihm der Anblick der erwähnten Mauerwerke sogleich ein System der Construction und eine Technik der Bearbeitung aus einer viel spätern Zeit als derjenigen des *Tarquinius Priscus* zeigt. Hätte man zu dessen Zeit schon eine solche dauerhafte Construction von Quadern und Quadernwölbungen gekannt, so würden davon viel mehr Gebäude als nur diese Cloaken übrig sein. Der Techniker erschrickt fast über den Irrthum.

Dem *Tarquinius Priscus* wird auch die erste Anlage des *Circus* zwischen dem *aventinischen* und dem *palatinischen* Berge zu Rom zugeschrieben, der hernach unter dem Namen des *Circus Maximus* bekannt wurde. Dann soll er das *Forum* (den Marktplatz der Stadt) mit bedeckten Gängen haben umgeben und Räumlichkeiten für die Kaufleute daselbst anlegen lassen; auch soll er die *Stadtmauer*, die bis dahin sehr unvollkommen gewesen wäre, aus behauenen Steinen erbaut haben.

Von allen diesen Bauwerken ist nichts mehr vorhanden; es müßten denn etwa in den gegenwärtigen, größtentheils antiken Stadtmauern, einige Überreste von den durch *Tarquinius* erbauten Mauern zu finden sein. Da die Mauern von sehr mannichfacher Construction sind, so ist dies wohl möglich.

Nach *Livius* Angabe liefsen die beiden *Tarquinier* in Rom die Bauwerke, welche sie errichteten, durch *etrurische* Künstler ausführen, aber es ist, wie gesagt, von diesen Werken wenig oder nichts mehr vorhanden. Auch noch mancherlei Tempel wurden von den Königen, so wie in der ersten Zeit der römischen Republik aufgeführt, was aber jetzt für die Technik wenig interessant ist, weil davon nichts als die Namen übrig sind.

Die *Landstraßen*, welche der Censor *Appius Claudius* und der Consul *Flaminius* erbauten, waren Militairstraßen, deren Hauptzweck Erleichterung der Truppenmärsche war; also *eigentliche Heerstraßen*. Ihre Einrichtung war sehr wesentlich von der in der heutigen Zeit verschieden; denn während auf den unsrigen in der Mitte eine für das Fuhrwerk bestimmte breite, von Steinen fest construirte Bahn ist, und an den Seiten Erd- oder Grandwege für die Fußgänger sind, hatten die römischen Heerstraßen in der Mitte eine breite, ebenfalls aus Steinen, aber ganz anders construirte Bahn für die zu Fuß gehenden Truppen, und an den Seiten Grandwege für das Fuhrwerk und die Reiter. Während unsere Chausséen im Grunde aus Steinen von geringer Gröfse, wie sie die Basalt- und andere gröfsere Steingeschiebe gewöhnlich haben, und darüber aus einem zerkleinerten Steinschlage oder einer Granddecke zusammengesetzt werden, war die mittlere Steinbahn der römischen Heerstraßen ein glattes, ziemlich stark nach beiden Seiten abhängendes Trottoir, aus sehr grofsen, unregelmäfsigen, jedoch sorgfältig zusammengepaßten Steinen: eine Art *Cyclopik*, wie ich sie oben beschrieben habe. Es sind noch einige Überreste davon erhalten; sogar mitten in der Stadt Rom. Die Steine sind viel gröfser als die des gewöhnlichen heutigen Steinpflasters, 4, 5 und mehre Fuß im Durchmesser, und der Querschnitt der Strafsen bildet ein ziemlich hohes Kreissegment. Für Fuhrwerk, von Pferden gezogen, die nach heutiger Art beschlagen sind, ist ein solches Steinpflaster nicht geeignet, da die Pferde nothwendig auf demselben ausgleiten und fallen müßten. Die Landstrafse, welche *Appius Claudius* bauen liefs, führte von Rom nach *Capua*; die des *Flaminius* von Rom nach *Rimini*.

Appius Claudius liefs auch von *Präneste* nach *Rom* eine *Wasserleitung* bauen, unter der man sich aber keinen solchen Aquädukt vorstellen muß, wie die, deren zahlreiche Ruinen noch jetzt in der römischen *Campagna* zu sehen sind: die fragliche Wasserleitung lag vielmehr zum gröfsten Theil *unter der Erd-Oberfläche*.

Die alten römischen Schriftsteller zählen mehrere öffentliche Gebäude

auf, die in den Zeiten der *Republik* errichtet wurden: *Tempel*, *Basiliken*, und selbst *Theater*; aber von allen diesen ist nichts mehr vorhanden, als die Namen; was auch leicht erklärlich ist; denn die ältesten Gebäude waren von Holz und Lehm, mit Ausnahme einiger wenigen rohen Constructionen aus unregelmäßigen großen Bruchsteinen, die man in der Erde, in der Feuchtigkeit und am Wasser von Stein baute, weil dort Holz und Lehm nicht dauerhaft sein konnte. Selbst die Theater in der spätern Zeit der Republik waren nur hölzerne Schaugerüste; und so dürften auch die bedeckten Gänge, die *Tarquinius* um das Forum errichten liefs, wohl nur von Holz gewesen sein.

In den Zeiten der Republik fing man freilich an, von *Backsteinen* zu bauen; allein die eigentlich monumentale Construction, aus behauenen Steinen, namentlich aus *Quadersteinen*, wurde erst unter dem Kaiser *Augustus* allgemeiner; so dafs derselbe sagen konnte: „er habe Rom von Backsteinen gebaut gefunden und hinterlasse es von Marmor.“

So ist denn die alt-römische Bauart erst von dieser Periode an für das Studium der Baukunst bedeutend, da von dieser Zeit an großartige Überreste von Bauwerken vorhanden sind. Den Impuls zu diesem Fortschritte der Baukunst gaben ohne Zweifel die Kriege der Römer mit *Sicilianern* und *Griechen*, und die griechischen *Colonieen* in Unteritalien (Großgriechenland).

Die altrömische Bauart zu der Zeit des Kaiser *Augustus*. *Vitruvs* Lehrbuch der Baukunst.

Was uns den meisten Aufschluß über den Zustand der römischen Baukunst zu der Zeit des *Augustus* giebt, sind nicht sowohl plastische Überreste und Gebäude-Ruinen, sondern es ist ein wissenschaftliches Denkmal, nemlich ein treffliches Lehrbuch der Baukunst, welches *Marcus Vitruvius Pollio* unter dem Titel: „Zehn Bücher über die Baukunst“ niederschrieb. Der Text desselben ist uns *ganz* erhalten; leider aber fehlen bei den bis jetzt aufgefundenen Manuscripten die zum vollständigen Verständnifs nöthigen Zeichnungen. *Vitruv* soll zu *Verona* geboren sein und war, als er sein Werk dem Kaiser *Augustus* widmete, schon ein bejahrter Mann.

Jedes der zehn Bücher hat eine kleine Vorrede. Diejenige des *ersten* Buchs ist eine Dedication an den Kaiser. Darauf entwickelt der Verfasser im 1ten, 2ten und 3ten Capitel den Begriff und das Wesen der Architektur, ihre Eintheilung und die Eigenschaften, die ein Architekt haben soll. Im 4ten, 5ten, 6ten und 7ten Capitel ist von den Eigenschaften die Rede, welche

die Bauplätze haben müssen; von ihrer gesunden Lage; von der Tauglichkeit des Bodens zur Gründung der Gebäude, und von den weitem speciellern Beziehungen des Ortes, zu der Anlage ganzer Städte sowohl, als zu den verschiedenen Arten von öffentlichen und Privatgebäuden.

In der Vorrede des *zweiten* Buches erzählt *Vitruv* die Geschichte von dem Macedonischen Architekten *Dinocrates*, der *Alexander d. Gr.* ein Modell überreichte, in welchem er den Berg *Athos* in die Gestalt eines Riesen gebracht hatte, in dessen linker Hand er eine ausgedehnte Stadt, in der rechten eine Schale abgebildet hatte, die alle Gewässer, welche an dem Berge entspringen, aufnehmen und von da in das Meer ergießen sollte. Im ersten Capitel des zweiten Buchs ist die Rede von der Entstehung der Gebäude und von der Entwicklung der Baukunst. Im zweiten Capitel sind einige physicalische, auf das Bauwesen Bezug habende Theoreme aufgestellt. In den acht folgenden Capiteln wird die natürliche Beschaffenheit, die Zubereitung und Behandlung der Baumaterialien geschildert.

Die Vorrede des *dritten* Buches enthält philosophische Bemerkungen über die Anerkennung des wahren künstlerischen Verdienstes und über den Einfluss von Irrungen auf bauliche Anlagen; so wie eine kurze Recapitulation der im ersten und zweiten Buch vorgetragenen Lehren. Im ersten und zweiten Capitel des dritten Buchs ist die Rede von der Einrichtung, Anordnung, den Verhältnissen und verschiedenen Arten der Tempel. Der Gegenstand des dritten Capitels sind die Verhältnisse und Verzierungen der jonischen Säulen-Ordnung und einige constructive Beziehungen derselben.

Des *vierten* Buches Vorrede ist wieder eine kurze Recapitulation des vorher Gelehrten. Der Grund dieser Abtheilung ist nicht klar, da im ersten Capitel wieder von den drei Säulen-Ordnungen und von dem Ebenmaafs des corinthischen Säulenknaufs gesprochen wird. Das zweite Capitel handelt von den Verzierungen der Säulen-Ordnungen; das dritte Capitel von den Verhältnissen der dorischen Säulen-Ordnung; das vierte Capitel von der innern Einrichtung der Tempelzelle und der Vorhalle (pronaos). Im fünften Capitel wird von der Stellung der Tempel zu den Weltgegenden gesprochen; im sechsten Capitel von den Verhältnissen der Tempelthüren und ihrer Gliederungen; im siebenten Capitel von den toscanischen Verhältnissen, von runden Tempeln und einigen andern Einrichtungen von Tempeln; im achten Capitel von der Anordnung der Altäre der Götter.

Es ist nicht zu läugnen, daß die Disposition des dritten und vierten

Buches verwirrt ist, und systematischer scheinen würde, wenn im dritten Buche nur von den Säulen-Ordnungen, im vierten dagegen ausschließlich von der Einrichtung der Tempel die Rede wäre. Man wird versucht, zu glauben, daß beim Copiren des Manuscripts eine absichtliche oder zufällige Verwirrung entstanden sei; wobei dann auch einige Corruption des Textes Statt gefunden haben müßte. Man muß indessen nicht übersehen, daß beim *Vitruv* die Säulen-Ordnungen nicht, wie in den modernen Systemen von *Vignola*, *Blondel* und Andern, gleichsam selbstständige Gebäudetheile sind, die für sich construirt, die Gebäude selbst aber ihnen angepaßt werden, sondern daß *Vitruv* auch in den Verhältnissen der Säulen-Ordnungen wesentliche Dinge der Gebäude selbst berücksichtigt. Die Theilung in Capitel ist modern.

Nach einer Vorrede vor dem *fünften* Buche, in welchem *Vitruv* einige Erklärungen über die Form seines Vortrages giebt und abermals recapitulirt, geht er nun in den zwölf Capiteln dieses Buches zu den Vorschriften zur Einrichtung und Aufführung der verschiedenen öffentlichen Gebäude über; nemlich der *Marktplätze* (Foren) und der *Basiliken*, der *Schatzhäuser*, *Gefängnisse* und *Rathhäuser* (Curien) und der *Theater*, denen mit ihren Accessorien allein sieben Capitel gewidmet sind, der *Bäder*, der *Palästren* und der *Seehäfen*.

Die Vorrede des *sechsten* Buches enthält ein Lob der Wissenschaften, „deren Kenntniß über die Launen des Schicksales erhebe und dem Schiffbrüchigen Subsistenzmittel, dem Vaterlandlosen überall eine Heimath und dem Rathlosen Einsicht verleihe.“ Dann rühmt er das Glück, selbst eine wissenschaftliche Bildung erhalten zu haben, und erörtert in elf Capiteln die Regeln der Einrichtung, Construction und Verzierung der Privatgebäude. Zuerst handelt er von der Beziehung derselben zum Clima, zu den Weltgegenden, zu der Gesundheit der Menschen, und von den durch die Bauplätze bedingten Regeln der Construction und Maafsverhältnisse; dann von der Einrichtung der *Vorhöfe*, mit ihren Flügeln, der *Tablinen*, der mit Säulen umgebenen *Höfe*, der *Speisesäle*, *Versammlungssäle*, *Redesäle* und *Bildersäle*; von den griechischen *Versammlungssälen*, von den Räumen, die besondere Bestimmungen haben; von *ländlichen Gebäuden*, von der Anlage der *Privatgebäude* nach griechischen Sitten, und von eigenthümlichen Constructions-Regeln bei Privatgebäuden.

In der Vorrede zum *siebenten* Buche redet *Vitruv* von den Vortheilen, welche die Literatur bringt und von der Schändlichkeit des literarischen Diebstahls. Dann zählt er eine Reihe griechischer und auch einige römische Schrift-

steller auf, die über architektonische Gegenstände geschrieben haben; von denen aber leider, so viel mir bekannt, kein einziger auf uns gekommen ist. Hierauf giebt der Verfasser in den vierzehn Capiteln dieses Buchs Vorschriften zu dem innern Ausbau der Häuser; nemlich zu den verschiedenen Arten von Tünchungen und der Zubereitung der Materialien zu denselben, zu den Fußboden-Estrichen, der Balkenlegung, der Verzierung der Zimmer mit Malereien und zu den dazu dienlichen Farben und Beizen.

In der Vorrede zum *achten* Buche entwickelt *Vitruv* einige physicalische Grundsätze über die Bestandtheile aller Dinge. Dann ist im ersten Capitel vom Aufsuchen und von den Eigenschaften der verschiedenen Quellwasser, im zweiten von der Benutzung und den Eigenschaften des Regenwassers, im dritten von warmen Quellen und den Eigenschaften verschiedener Quellen, Flüsse und Seen, im vierten ebenfalls von Gewässern und von Eigenthümlichkeiten mancher Gegenden, im fünften von der Prüfung der Güte des Wassers, im sechsten vom Nivelliren, im siebenten von den Wasserleitungen, Brunnengrabungen, Cisternen und Cémentconstructions die Rede.

Im *neunten* Buche werden, nach einer Vorrede über den Vorzug geistiger Verdienste vor körperlichen Leistungen, die Lehren der *Gnomonik* nach astronomischen Grundsätzen und die practischen Vorschriften zur Verfertigung der Sonnenuhren vorgetragen.

Das *zehnte* Buch endlich enthält in der Vorrede die Erzählung, daß zu *Ephesus* ein altes Gesetz gewesen sei, nach welchem ein Architekt, der eine öffentliche Bau-Ausführung zu besorgen hatte, die Kosten derselben angeben mußte, und daß er, nach Übergabe des Kosten-Anschlages an den Magistrat, mit seinem Vermögen denselben verbürgen mußte, bis die Ausführung vollendet war. Entsprach nach der Vollendung der Kosten-Aufwand der Angabe, so erhielt der Architekt schriftliche Anerkennungen und Ehrenbezeugungen: überschritt er den Anschlag nur um den *vierten* Theil, so wurde der Zuschlag aus dem öffentlichen Schatze ersetzt, ohne daß eine Strafe verhängt wurde. Hatte aber der Architekt um mehr als den vierten Theil den Anschlag überschritten, so wurde der Mehrbetrag aus seinem Vermögen entnommen. *Vitruv* wünscht, daß es ein ähnliches Gesetz in *Rom* geben möchte, weil dann Unerfahrene nicht unbestraft Schaden anrichten, sondern nur Männer von ausgezeichneten Kenntnissen sich als Architekten aufstellen könnten und Familienväter nicht zu großen Bauverschwendungen verleitet werden würden. Dazu bemerkt *Vitruv*, wie wesentlich für die Bauökonomie die Benutzung guter

Maschinen sei und trägt in 22 Capiteln die Maschinenlehre des Bauwesens im Allgemeinen, so wie auch die des Wasserbauwesens und der damaligen Kriegskunst vor.

Was zunächst bei dem Studium von *Vitruvs* Architekturwerk in die Augen fällt, ist, dafs er nicht eine in der Entstehung begriffene Kunst lehrt, sondern eine Kunst, die schon culminirt hat; denn sie ist schon in die Periode der Schematisirung gelangt. Nach *Vitruv* ist die Erbauung eines Tempels die Ausführung eines Rechnungsschema geworden; und dies ist nicht befremdend; denn die altrömische Bauart ist keine *Original-Architektur*, sie ist ein Ausflufs der *altgriechischen* Baukunst, die schon damals culminirt hatte, als die Römer sie überkamen.

Perikles, in dessen Zeit man gewöhnlich die höchste Blüthe der altgriechischen Architektur setzt, starb im Jahre 429 vor Christo. *Sulla*, der den Römern Griechenland eroberte, war im Jahre 88 v. Chr. Consul geworden, und *Augustus* wurde im Jahre 27 v. Chr. zum Kaiser gewählt. In der Periode zwischen *Sulla* und *Augustus* kam die griechische Baukunst nach Rom, und in dieser Periode war auch *Vitruv* geboren und zum Architekten gebildet. Allerdings waren schon vor *Sulla* bedeutende Gebäude griechischer Art in Italien errichtet worden; Beispiele davon sind die ohne Zweifel viel früheren altdorischen Tempel in *Pästum* und *Sicilien*, allein diese wurden nicht von Römern, oder für Römer, sondern von griechischen Künstlern und für Griechen und griechische Abkömmlinge erbaut, und es läfst sich nicht behaupten, es habe sich damals ihr Baustyl über das römische Reich verbreitet; auch passen sie nicht in die Regeln *Vitruvs*.

Die Zeit, in welcher die griechische Bauart in Italien so ausgedehnt Fufs fafste, dafs man ihr, da sie mehr oder weniger einen eigenthümlichen Character annahm, den Namen einer *altrömischen* beilegen darf, reicht also von der Unterjochung Griechenlands, durch die Zeiten der vier und vierzig ersten römischen Kaiser hindurch, bis zur Verlegung des römischen Kaisersitzes nach *Byzanz*: also von wenigen Jahren *vor* Christo bis auf *Constantin d. Gr.*, der im Jahre 306 *nach* Christo Kaiser wurde; oder richtiger noch, bis auf *Diocletian*, der im Jahre 304 die Kaiserwürde niederlegte.

Was von dieser drei und ein halbes Jahrhundert alt gewordenen altrömischen Bauart Zeugnifs ablegt, ist einerseits *Vitruv*, andererseits eine Reihe prächtiger, gröfstentheils collossaler Ruinen aus dieser Kaiserzeit; endlich aber, mehr als alles Andere, eine durch ein Natur-Ereignifs erhaltene *ganze Stadt*,

die uns jetzt, wo sie nach und nach von der vulcanischen Asche, mit welcher ein Ausbruch des Vesuvs sie bedeckte, befreit wird, eine Ansicht einer zwei tausend Jahr alten Architektur gewährt, wie sie auf andere Weise nicht denkbar wäre. Auch ist noch einer andern ungewöhnlichen Quelle zur Kenntnifs der altrömischen Bauart zu gedenken, die indess nicht so bedeutend ist, als man es erwarten könnte: sie besteht in den Fragmenten des *Grundplans des alten Roms*, in weisse Marmortafeln gegraben, die in dem capitolinischen Museum noch vorhanden sind. Münzen und Medaillen aus der bezüglichen Zeit sind ebenfalls nicht ohne Interesse, jedoch mehr für den Archäologen, als für Den, welcher die *Architektur* des alten Roms studiren will.

Es kann nicht meine Absicht sein, hier ein Excerpt *Vitruvs* zu liefern; ich werde mich mit dem Versuch begnügen, den Geist seines Lehrbuchs darzustellen.

Für die *Construction* ist die Beschreibung der Eigenschaften der Baumaterialien sorgfältig abgehandelt; auch fehlt es nicht an vielfältigen practischen Regeln für ihre Zusammenfugung. Ein vollständiges, mathematisch-mechanisch begründetes Constructions-System wird man aber nicht erwarten dürfen, und auch nicht darin finden; obgleich mehrere auf Erfahrung beruhende constructive Verhältnisse durch die Schematisirung der Gebäude angegeben sind.

Diese Schematisirung geht bei manchen Gebäuden, z. B. Tempeln und Theatern, so weit, dafs nicht blofs die wesentlichsten Verhältnisse, sondern auch die Verhältnisse der Einzelheiten angegeben werden, unter welchen ich die Stärke der Mauern, Säulen und dergleichen nicht zu den unwesentlichen rechne. Ich verstehe nemlich unter Schematisirung, wenn z. B. *Vitruv* im sechsten Capitel des fünften Buches sagt: „Die Gestaltung (conformatio) des Theaters selbst, ist in der Art anzuordnen, dafs man so grofs, als der Umfang des untern Theaterraums werden soll, aus dessen Mitte eine Kreislinie zieht und in diese vier gleichseitige Dreiecke legt. Von diesen Dreiecken wird dasjenige, dessen Seite der Bühne am nächsten liegt, da wo sie die Kreislinie durchschneidet, die Fronte der Bühne bilden. Mit derselben ziehe man eine Parallellinie, welche die Erhöhung der Vorbühne (proscenium) von dem Orchester absondert. Im Orchester haben die Sitze der Senatoren ihre angewiesenen Plätze, und es darf die Erhöhung der Vorbühne nicht fünf Fufs überschreiten, damit die im Orchester sitzenden Personen die Schauspieler in allen ihren Bewegungen sehen können. Die keilförmigen Abtheilungen der Zuschauerplätze im Theater werden auf die Weise gemacht, dafs die Winkel

„der Dreiecke, welche rings an der beschriebenen Kreislinie liegen, die Aufgänge und Treppen zwischen den keilförmigen Abtheilungen bis zum ersten halbkreisförmigen Umgange bezeichnen. Weiter oben werden die höheren keilförmigen Abtheilungen durch andere Wege zwischen je zwei der bezeichneten bestimmt. Der Dreieckswinkel im untern Theaterraum, welche die Treppen daselbst andeuten, werden sieben sein; die übrigen fünf Dreieckswinkel bezeichnen die Anordnung der Bühne; und zwar soll der eine, in der Mitte, die königliche Thüre (den Haupt-Eingang der Bühne von hinten) gegenüber haben, während die Winkel zur Rechten und Linken die Stellung der Gastthüren (*hospitalium*) bezeichnen und die beiden äußern Winkel die Eingänge der Seitenwände der Bühne angeben. Die Stufen der Zuschauerplätze, auf denen die Bänke (*subsellia*) angebracht werden, dürfen nicht niedriger sein, als einen Fuß und eine Handbreite, und nicht höher als einen Fuß und sechs Finger Breite. Die Breite der Stufen darf nicht mehr betragen, als $2\frac{1}{2}$ Fuß, und nicht weniger als zwei Fuß“ u.s. w.

Diese Maaßgaben gehen nun weiter fort auf die Einzelheiten; auch sind die Verzierungen und die sonst nöthigen Einrichtungen vorgeschrieben. Dergleichen nenne ich ein Theater-Schema oder eine *Schematisirung* der Theater-Architektur.

Vitruv giebt dergleichen mehr oder weniger von vielen Gebäude-Arten; besonders auch von den Tempeln, so daß, wenn sie überall zur Richtschnur gedient hätten, alle Gebäude derselben Art, mit Ausnahme der Gröfse, einander gleich geworden sein würden. Die Schematisirung ist im *Vitruv* nicht sowohl durch theoretische Abstractionen erschaffen, sondern gründet sich mehr auf Erfahrungen; sie tritt deshalb erst bei einer Kunst ein, die schon ein gewisses Alter erreicht hat. Allerdings wird eine Hinneigung zur Schematisirung schon bei den ersten Anfängen der Kunst irgend eines Volks sich zeigen; besonders machen gewöhnlich die religiösen Gebäude, namentlich die Tempel der Alten, die Schematisirung in einigem Grade zu einer religiösen Nothwendigkeit, da sich nach den Formen des Tempels die Formen des Gottesdienstes richten und es nicht von der Willkür des Architekten abhängen kann, diese Formen zu ändern. Wenn aber die Schematisirung, in welcher Anfangs der immer etwas zur Bequemlichkeit sich hinneigende Erfindungsgeist eine Erleichterung findet, weiter und weiter geht, so daß die Composition eines Gebäudes am Ende nur noch die Ausführung und geometrische Darstellung einiger Rechen-Exempel ist, so wird die Kunst zuletzt zum Handwerk hinabgezogen; sie hat dann ihre

Bahn gleichsam durchlaufen, die Zeitgenossen scheuen vor derselben zurück und jenes zweite geistige Ross Plato's wirft seinen Reiter ab. Durch diese Katastrophe ist dann das nahe Ende der Kunstrichtung bezeichnet und es entwickeln sich neue, freiere Formen.

Wenn sich auch nicht annehmen läßt, daß *Vitruv* mit seinem Lehrbuche die Baukunst in feste Formen gebannt habe (denn weder die Gebäude seiner Zeit, noch die nächst nachfolgenden, entsprechen ganz seinen Regeln), so ist doch durch sein Buch schon die Reife und Überreife der griechischen Bauart auf römischem Boden bezeichnet, und so konnte sie nach wenigen Jahrhunderten in der *byzantinischen* Bauart eine neue Richtung und Gestaltung, die von jener Schematisirung nichts mehr weiß, annehmen. Die spätern Zeiten konnten auch die Regeln oder Schemata am wenigsten bei ganzen Gebäuden benutzen, weil man nicht mehr zu denselben Zwecken, wie zu *Vitruvs* Zeit baute. An die Stelle der heidnischen Tempel waren christliche Kirchen getreten, und auch viele andere öffentliche Gebäude bekamen nach veränderten Sitten und Staats-Einrichtungen, veränderte Gestalten. Den Regeln für Einzelheiten *wollte* man nun nicht mehr folgen, z. B. denjenigen für Formen und Verhältnisse der *Säulen-Ordnungen*.

Von allen Arten öffentlicher Gebäude, die *Vitruv* beschreibt, sind die *Basiliken* die bedeutendsten für die heutige Zeit, da nicht nur die ersten christlichen Kirchen altrömische Basiliken waren, sondern auch die später erbauten christlichen Kirchen sich nach dieser Form richteten und bis auf den heutigen Tag noch danach sich richten. *Vitruv* hat ihre Verhältnisse nicht nur im allgemeinen schematisirt, sondern auch eine specielle Beschreibung einer von ihm selbst zu *Fano* erbauten Basilica gegeben, die aber, weil diese Basilica mit einem Tempel des *Augustus* zusammenhing, so sehr verwickelt und undeutlich ist, daß man entweder einen wesentlichen Irrthum im Manuscripte, oder eine große Abweichung dieser Basilica von denen, die aus dem Alterthum erhalten sind, annehmen muß, also für einen Normaltypus der Basiliken keinen Aufschluß geben kann. Die Übersetzer und Ausleger *Vitruvs* haben sich das Verständniß dieser Beschreibung noch dadurch erschwert, daß sie meinten, das Wort „testudo“ mit „Wölbung“ übersetzen und annehmen zu müssen, daß die Basilica überwölbt gewesen sei. *Testudo* heißt aber, in dem Zusammenhange, wie es hier vorkommt, gewiß nicht Wölbung, sondern das *mittlere Schiff* der Basilica, die nicht überwölbt, sondern mit einem von Innen sichtbaren, offenem Dachwerke bedeckt war.

Das Grabmal der *Cäcilia Metella*.

Für den ausgebildeten Zustand der Baukunst zu *Vitruvs* Zeit ist es in der That auffallend, daß so wenig altrömische Architektur aus der ihm zunächst vorhergehenden Zeit sich erhalten hat. Es erklärt sich dies nur aus der Undauerhaftigkeit der Baustoffe, die man damals erst anfang durch festere, weniger vergängliche zu ersetzen. Aus solchen besteht denn auch das einzige, wenigstens zum großen Theil erhaltene Gebäude, welches man mit einiger Sicherheit in die Periode *vor Vitruv* setzen kann, nemlich das Grabmal der *Cäcilia Metella, capo di bove*, wie es die Römer gewöhnlich nennen, in der Campagna vor Rom. *Cäcilia Metella* war die Gemahlin des *M. Licinius Crassus*, der mit einem Vermögen von sieben Millionen Thalern so freigebig gewesen sein soll, daß er einst das römische Volk an zehn Tausend Tischen bewirthete. Diese so reich ausgerüstete Freigebigkeit mag ihn denn auch bewogen haben; das Grabmal seiner Gemahlin aus einem kostbareren Stoffe, als bis dahin zu Rom üblich war, erbauen zu lassen. Dasselbe ist mit Quadersteinen belegt; das Hauptgesims, welches das Bauwerk krönt, ist von Quadersteinen, und auch die Verzierungen des Frieses (Ochsenköpfe mit Früchteschnüren) sind aus behauenen Steinen. Dieses, in Gestalt eines runden Thurms auf einem quadratischen Untersatze aufgeführte Monument hat $27\frac{3}{4}$ Meter Durchmesser in der Rundung und unten $10\frac{1}{2}$ Meter dicke Mauern, so daß für den mittleren runden Raum nur $6\frac{3}{4}$ Meter übrig bleiben. Der innere Raum hat die Gestalt eines sich nach oben verengenden Brunnens und ist inwendig mit Backsteinen bekleidet, die zu einer Kuppel zusammengewölbt sind, in deren Scheitel eine Licht-Öffnung war. Der äußere Quader-Belag besteht aus Steinen, die etwa 5 F. lang, $2\frac{1}{2}$ F. hoch und $2\frac{1}{2}$ F. dick sind und die man abwechselnd als Laufer und Binder so gesetzt hat, daß der Raum zwischen den äußern Quadern und der innern Backsteinbekleidung mit Füllmauerwerk, in Lagen, die der Höhe der Quadern entsprechen, ausgeschlagen oder vollgestampft ist. Die Quadernbinder sind, so weit sie in das Füllmauerwerk, eingreifen, nur rauh bearbeitet, und zwar so, daß sie nach Innen zu breiter werden und eine schwalbenschwanzförmige Verankerung bilden. Damit die Laufer und Binder von Außen gleich groß scheinen mögen, sind die erstern durch eine verticale Stossfugenblendung in zwei gleiche Theile getheilt, so daß die ganze Mauer aus Steinen mit quadratischen Häuptern, mit verwechselten Stossfugen, zu bestehen scheint. Am viereckigen Untersatze des Gebäudes sind, aus hab-

süchtiger Zerstörungswuth, die Quadernläufer zu andern Zwecken herausgebrochen worden.

Es giebt noch mehrere, diesem Monumente in Form und Construction ähnliche Grabmäler; z. B. das der *Plautier* bei *Tivoli*.

Die Pyramide des *Cajus Cestius*.

Die Pyramide des *Cajus Cestius*, welche noch ganz erhalten und etwas später als das Grabmal der *Cäcilia Metella* vom Kaiser *Augustus* erbaut ist, enthält auf ähnliche Weise Quadern. Der Gebrauch von Quadern, auch zu andern als monumentalen Werken, wurde jetzt häufiger. *Augustus* konnte, wie schon erwähnt, sagen, er habe Rom von Backsteinen gebaut gefunden und hinterlasse es von Marmor.

Augustus regierte 41 Jahre und starb 14 Jahre nach Christi Geburt. Wir würden also nur wenige frühere Denkmäler altrömischer Bauart übrig haben, wäre nicht *Pompeji* so wunderbarerweise erhalten worden.

Pompeji.

Pompeji wurde im Jahre 79 nach Chr. Geburt verschüttet, also 65 Jahre nach *Augustus* Tode. Gewiss ist in diesen 65 Jahren Manches in *Pompeji* gebaut worden, aber doch wohl nur der kleinere Theil der Stadt; der gröfsere Theil war wahrscheinlich älter. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts begann man die Ausgrabung der Stadt, die von Zeit zu Zeit so weit fortgesetzt worden ist, so dafs man jetzt etwa den vierten Theil der ganzen Stadt, die einst 40 000 Einwohner hatte, aufgedeckt vor Augen hat; in welchem vierten Theil aber schon so viel Bedeutendes für die architektonische Construction, für äufsere und innere Einrichtung und Anordnung, Verzierung und auch Bauökonomie sich findet, dafs alle andern Überreste alterthümlicher Architektur in Italien zusammengenommen kein Äquivalent dafür gewähren würden. Auch sind diese Entdeckungen nicht ohne Einflufs auf die Bauart der gegenwärtigen Zeit gewesen; sie sind deren vorzüglichste Quellen geworden und geblieben, und werden es noch lange bleiben; um so mehr, da die Fortsetzung der Ausgrabung noch sehr Vieles erwarten läfst, was immer wieder neue Motive und Vorbilder liefern wird.

Im 18ten Bande dieses Journals findet sich eine ausführliche „Beschreibung der in *Pompeji* ausgegrabenen Gebäude“, von mir. Sie ist auch abgesondert verkäuflich. Da ich die Gebäude dort speciell beschrieben, erklärt und die

practischen Anwendungen des Aufgefundenen angedeutet habe, so kann ich mich hier darauf beziehen und die Beschreibung als hier eingeschaltet betrachten. Es bleibt hier nur übrig, im Allgemeinen zu sagen, was aus diesen Gebäuden für die Characteristik der damaligen Baukunst und folglich für die Geschichte derselben hervorgehen dürfte.

Characteristik der altrömischen Wohngebäude.

Durch *Pompeji* haben wir eine deutliche Vorstellung von der Architektur der *Wohngebäude* der alten Römer erhalten, die sonst nur auf den in ihren Schriften zerstreuten Notizen und auf den Angaben *Vitruvs* beruhen würde. Auch liefert noch eine andere merkwürdige, schon erwähnte Antiquität einen Beitrag dazu. Im sechszehnten Jahrhundert fand man nemlich in der Kirche der heiligen *Cosma* und des *Damianus*, in der marmornen Bekleidung der Wände, Fragmente von einem *Plane des alten Roms*, der, wie man vermuthet, unter dem Kaiser *Septimius Severus* verfertigt ist. Die Gebäude sind darin zwar nach einem hinlänglich grossen Maafsstabe dargestellt, um jede Mauer, Fenster und Thür-Öffnung, Säule u. s. w. unterscheiden zu können, auch sind häufig die Namen der gröfseren Gebäude mit deutlicher Schrift eingegraben, aber die Darstellung ist doch so roh und ungenau, dafs man sie eigentlich nur als sogenannte Handrisse betrachten kann. Sie giebt inzwischen manches sichere und unwiderlegliche Zeugnis, und würde noch bedeutender sein, wenn sie vollständig und so wie sie eigentlich zusammengehört, vereinigt wäre. Ich benutze hier einige von mir gemachte Durchzeichnungen derselben.

Von andern altrömischen Wohngebäuden ist nur sehr wenig vorhanden. Es läfst sich daher wohl sagen, dafs die vollkommne Übereinstimmung der Pompejanischen Architektur mit der gleichzeitigen des alten Roms nicht erweislich sei; um so weniger, da in Unter-Italien, welches durch griechische Colonieen bevölkert war, griechische Cultur und griechische Kunst ganz und gar vorherrschte. Indessen findet sich doch eben in dem wenigen Erhaltenen, in den Vorschriften *Vitruvs*, und selbst in jenen in Marmortafeln eingegrabenen Grundrissen so viel Übereinstimmung mit den Pompejanischen Gebäuden, dafs sich wenigstens eine sehr nahe Verwandtschaft annehmen läfst.

Das altrömische Wohnhaus war oft eine in Gestalt eines Rechtecks von vier Seiten von Strassen umgebene Insel; oft aber lagen diese Rechtecke auch unmittelbar aneinander und so, dafs nur ihre kürzeren Seiten die Strassen

berührten und an den gegenüberliegenden langen Seiten, weil sie zugleich die Seiten der Nachbarhäuser waren, weder Thüren noch Fenster sein konnten. Diese letztere Zusammenstellung war bei weitem am häufigsten.

Da nun die schmalen Seiten sehr viel kürzer als die andern, oft kaum den dritten Theil so lang waren, so folgte daraus schon die Nothwendigkeit, das meiste Licht und die Luft für die Zimmer von inneren *Höfen* zu entnehmen. Die oblonge Form der Grundrisse war aber die Folge der Nothwendigkeit von Raum-Ersparung in den von hohen, festen Mauern umgebenen Städten. Bei Wohngebäuden auf dem Lande, oder überhaupt im Freien, findet sie nicht Statt.

Solcher *Höfe* waren in Wohnhäusern von mittlerer Gröfse, welche ich hier zunächst im Auge habe, gewöhnlich zwei; nemlich der Vorhof (*cavaedium atrium*) und der von Säulen umgebene Hof (*cavaedium peristylum*). An jeden dieser Höfe schlossen sich regelmäfsig gewisse Zimmer an, die den rechteckigen Raum ausfüllten, insoweit derselbe nicht die Strafsen berührte, wo gewöhnlich eine Anzahl von Zellen angebracht waren, die der Haus-Eigenthümer zu Verkaufslöcalen (*tabernae*), Werkstätten u. dgl. vermiethte, oder auch als Fremdenwohnungen, Stallungen u. dgl. selbst benutzte. Die ersteren hatten mit dem Hause keine innere Verbindung, sondern nur Zugänge von der Strafse her.

Die Häuser hatten selten mehrere Stockwerke (*contignationes*); gewöhnlich waren alle nöthigen Räumlichkeiten in dem untern Stockwerke vereinigt.

In meinem Aufsatze „Einige Bemerkungen aus der alten mittelalterlichen „und neuern Baukunst u. s. w. im 28ten Bande des *Crelleschen Journals*“ habe ich bereits eine allgemeine Beschreibung der altrömischen Wohnhäuser gegeben, die ich hier nur zu vervollständigen und näher zu detailliren suchen werde. (In jener Beschreibung ist S. 40, Zeile 9 v. u. ein Druckfehler. Die Worte „den Vorhof in“ müssen wegfallen. Seite 45 und 46 steht mehrmals Apalien statt *Azalien*. Auch ist *prothyrium* statt *prothyrum* gedruckt.) Um die hier folgende weitere Beschreibung zu verstehen, nehme man an, dafs ein gewöhnliches, altrömisches Haus eines wohlhabenden Mannes im Grundrifs ein Rechteck von etwa 112 F. *vorderer* Fronte an der Strafse und 310 F. Tiefe an den Seitenstrafsen bildete.

Die Symmetrielinie der innern Einrichtung geht von der Mitte einer schmalen Seite an der Hauptstraftsse, nach der Tiefe, bis zur Strafse gegenüber durch und theilt das Haus im Grundrisse in zwei gleiche Hälften. In dieser Mittellinie liegt an der Hauptstraftsse, also an der schmalen Seite, der Eingang

zu dem Hause; auch kann die Eingangsseite wohl an einer Nebenstrasse liegen; indessen wird man, wenn es die Örtlichkeit gestattete, vorgezogen haben, den Eingang, der in der Regel der einzige sein wird, an eine Hauptstrasse zu legen.

Zu beiden Seiten des Einganges können je drei oder vier Verkaufszellen (*tabernae*) angebracht sein, die nach der Strasse hin weite Thüren oder vielmehr Thore haben, welche ihnen Licht und Eingang zugleich geben. Die Tiefe dieser Zellen, die, einschliesslich der $1\frac{2}{3}$ F. dicken Mauern, 18 F. betragen mag, bestimmt zugleich die Tiefe des Raums unmittelbar am Eingange, der etwa 10 F. breit sein muss. Dieser Raum oder Vorplatz enthält das *prothyrum*, den Vorthürenraum und das *vestibulum*, die Vorhalle. Die beiden Ausdrücke *prothyrum* und *vestibulum* sind vielfältig missverstanden worden. Manche verstehen unter *prothyrum* den ganzen Raum zwischen den Tabernen der vordern Fronte; und *Mazois* (in seinem so tiefe Kenntniss der alten Baukunst zeigenden Werke: „Le palais de Scaurus“) nimmt an, dass die *vestibula* Räume ausserhalb des Hauses gewesen seien, die an einem Platze mit Baumpflanzungen, Statuen und bedeckten Gängen gelegen hätten; ich kann mich nicht überzeugen, dass diese Erklärung richtig sei, indem kein einziges, in *Pompeji* ausgegrabenes Haus diese Einrichtung hat. Die obige Ableitung scheint natürlicher zu sein und näher zu liegen.

Das *prothyrum* ist eigentlich nichts Anderes, als der Raum zwischen einem unmittelbar an der Strasse befindlichen Eingange und der um wenige Fufs vertieft zurückgesetzten Thüre. Ersterer ist gewöhnlich mit Wandsäulen (Pilastern) eingefasst, die ein verziertes Gesims tragen; beides, Pilaster und Gesims, sind nicht einer bestimmten Säulen-Ordnung angehörig, sondern in ihren Gliederungen und Verzierungen von mannichfacher Art, die nur in einem gewissen Grade, etwa eben so viel wie die Ausladungen und Ornamente der altrömischen Candelaber, schematisirt ist. Die beiden Pilaster mit ihrem Gesimse bilden die vordere Thüre. Ungefähr 5 F. von der vordern Fronte der Pilaster zurück befindet sich die eigentliche Thüre, die 6 F. Öffnung hat, während der vordere Eingang, unmittelbar an der Strasse, 9 F. weit ist. Der Fussboden dieses Vorthürenraums, so wie des darauf folgenden *vestibulum*, ist öfters mit musivischen Verzierungen geschmückt und enthält in denselben wohl ein den Eintretenden begrüßendes Wort, z. B. *salve*. Der Zweck des *prothyrum* war, wie ich glaube, den oder die den Eingang hütenden Wächter gegen die Witterung zu sichern; und daraus erklärt es sich, warum wohl nicht jedes Haus ein solches *prothyrum* hatte, indem nicht jeder Hausbesitzer einen Thürhüter halten konnte.

Durch die kleinere Thüre gelangte man in das *vestibulum*, die *Vorhalle*, nemlich in den nach Abzug des *prothyrum* übrig bleibenden Theil des zu 10 F. Breite und 20 F. Tiefe angegebenen Raums. Diese Vorhalle war, der beschriebenen Thüre gegenüber, nach dem innern Hause hin ganz offen, also eigentlich nur ein Gang nach diesem letzteren; was nicht hinderte, die Seitenwände schon mit Malereien zu verzieren.

Der Raum, nach welchem hin das *vestibulum* ganz offen blieb, war der *Vorhof* (*cavaedium atrium*). *Vitruv* unterscheidet fünf Arten von Höfen, nach der Art ihrer Bedeckung; nemlich den *toscanischen*, den *viersäuligen*, den *corinthischen*, den mit einem nach den inneren Wänden hin gewalmtem *Dach*, und den *ganz bedeckten*. Der *toscanische* hatte, wie die drei folgenden, in der Mitte eine offene Stelle, nach welcher hin das Regenwasser ablief und in einer flachen Cisterne gesammelte wurde, so daß ringsum bedeckte Gänge frei blieben. Alle fünf Arten waren im Grundrisse rechteckig. Die Decke des *toscanischen* Hofes wurde von vier, ein doppeltes Kreuz bildenden Trägern unterstützt, auf welchen die kurzen Balken ruhten, welche die Decke über den Umgängen bildeten und Pultdächer trugen, die das Regenwasser nach dem inneren offenen Räume ableiteten.

In dem *viersäuligen* Hofe standen Säulen unter den vier Kreuzpunkten der Träger; was bei Höfen von beträchtlicher Gröfse technisch nothwendig war.

In dem *corinthischen* Hofe waren Säulenreihen unter den Trägern an allen vier Seiten des *impluvium*: der unter freiem Himmel liegenden mittleren Stelle des Hofes.

Die *vierte* Art wird schon durch ihre Benennung bezeichnet; sie hatte wesentliche Constructionsnachtheile, indem das Wasser aus den an den innern Wänden herlaufenden Dachrinnen leicht überfloß und die Mauern und Wände mit ihren Tünchungen und Malereien verdarb.

Die *fünfte* Art endlich war mit einem nach den vier Seiten gewalmten Dache bedeckt, ohne in der Mitte offen zu sein.

Da nun alle diese altrömischen Höfe an ihren vier Seiten von Zimmern, Sälen und Zellen umgeben waren, denen sie Licht und Zugang gaben, also selbst sehr hell sein mußten, so müssen ihre äußern Wände, die das Dach trugen, so viel überhöhet gewesen sein, daß man darin Fenster anbringen konnte. Die *toscanische* oder die *viersäulige* Art diente besonders zu den *Atrien* oder Vorhöfen; die andern Arten, namentlich der *corinthische* Hof, paßten besser zu dem innern Hofe (*cavaedium peristylum*).

An der Eingangsseite des Vorhofes lag also das *vestibulum* und die Rückwände der *Tabernen*; an den beiden Seiten rechts und links lagen *Zellen*, die zu Schlafzimmern dienten, und der Eingangsseite gegenüber lag das *Tablinum*: ein Gemach, für dessen genaue Bezeichnung wir keinen deutschen Namen haben. Es waren darin Schränke und Repositorien aufgestellt; an den Wänden waren die Stammbäume der Familie des Besitzers aufgehängt; vielleicht würde das Wort „*Geschäftszimmer*“ dasselbe bezeichnen. Neben dem *Tablinum* waren wieder Schlafzimmer und ein oder mehrere Durchgänge (*fauces*) zu dem innern Hofe. Das *Tablinum* lag also auf jener oben bezeichneten Symmetrielinie in der Mitte, hatte eine rechteckige Form, die kürzere Seiten mit der Fronte des Hauses parallel.

Durch die Umgebung des Hofes mit Zimmern an allen vier Seiten, wäre in den *Ecken* eine architektonische Verlegenheit entstanden, indem die Räume daselbst von dem Hofe weder Zugang noch Licht hätten erhalten können. Dieses gab Anlaß zu den Räumen, welche Flügel des Hofes (*alae*) hießen. Man liefs nemlich in den beiden Ecken, neben dem *Tablinum*, an jeder Seite einen Raum, von der Breite des bedeckten Ganges vor dem *Tablinum* und der Tiefe der Zellen, an der Hofseite ganz offen, so daß die beiden Räume gleichsam eine Erweiterung des Hofes bildeten und die Räume neben dem *Tablinum* dem Licht und der Luft, so wie der Communication zugänglich wurden.

Für die Verhältnisse der Höfe giebt *Vitruv* folgende Regeln. „Die „Länge und Breite der Vorhöfe wird wie folgt bestimmt. Nach der ersten „Art theilt man die Länge (Tiefe) des Hofes in 5 Theile und giebt davon der „Breite 3 Theile. Nach der zweiten Art theilt man die Länge in 3 Theile und „giebt davon der Breite 2 Theile; oder man bildet, drittens, aus der Breite „ein gleichseitiges Viereck (Quadrat) und nimmt die Diagonale davon zur „Länge. Zur Höhe bis unter die Balken nehme man den vierten Theil der „Länge; wozu dann noch die verhältnißmäßige Höhe der Balkenvertiefungen „und der Gliederungen über den Balken an den Traufen kommt.“

„Den Flügeln des Vorhofes gebe man, wenn die Länge des Hofes „30 bis 40 F. beträgt, den dritten Theil derselben zur Breite. Ist der Hof 40 bis 50 F. lang, so theile man diese Länge in $3\frac{1}{2}$ Theile und gebe davon „einen Theil den Flügeln zur Breite. (Es ist hier eine seltsame antike mathe- „matische Unbeholfenheit, nicht zu sagen: man nehme Zweisiebentel der Länge „zur Breite. Überhaupt ist die Verhältniß-Angabe nicht sehr genau; denn nach „dem ersten Verhältniß bekommt man z. B. für 40 F. Länge, $13\frac{1}{3}$ F. Flügel-

„breite, und nach dem zweiten Verhältnifs für 40 F. Länge $11\frac{3}{4}$ F.) Wenn „der Hof 50 bis 60 F. lang ist, so nehme man Einviertel davon zur Flügel- „breite. Bei 60 bis 80 F. Länge, theile man dieselbe in $4\frac{1}{2}$ Theile und gebe „davon den Flügeln einen Theil. Bei 80 bis 100 F. Länge theile man solche „in 5 Theile und nehme einen Theil zur Flügelbreite. Die Endbalken nehme „man so hoch wie breit an. Ist der Vorhof 20 F. breit, so nehme man Ein- „drittel davon weg und den Rest zur Breite des Tablinum. Ist der Hof 30 bis „40 F. breit, so gebe man dem Tablinum die Hälfte dieser Breite. Ist er „40 bis 60 F. breit, so theile man die Breite in 5 Theile und gebe davon „2 Theile dem Tablinum.“

„Es können nemlich kleine Höfe nicht dieselben Verhältnisse haben, „wie grofse. Denn wenn man sich nach den Verhältnissen der kleineren „Höfe bei den gröfseren richten wollte, würden die Tablinen und die Flügel „keinen Nutzen haben; wollte man dagegen die Maaßgaben für die gröfseren „Höfe auf die kleineren anwenden, so würden in den letzteren die Flügel „und das Tablinum allzugrofs und ausgedehnt werden. Die Höhe der Tablinen „bis zu dem Gebälke sei Ein und Einachtel ihrer Breite; die Balkenvertiefungen „lege man um Eindrittel ihrer Breite höher. Zu den Gängen (*fauces*) neben „dem Tablinum, nehme man bei den kleineren Vorhöfen Eindrittel der Breite „des Tablinum und bei den gröfseren die Hälfte. Das Deckenlicht des Vor- „hofes erhalte zu seiner Breite nicht weniger als den vierten und nicht mehr „als den dritten Theil der Breite des Hofes; die Länge desselben richte sich „nach der Länge des Hofes, in gleichem Verhältnisse.“

„Die mit Säulen umgebenen Höfe mache man, im Querschnitt nach der „Länge, um Eindrittel länger, als sie im Lichten breit sind, und die Säulen „so hoch wie die Säulengänge breit sind; die Säulenweiten seien nicht weniger „als drei, und nicht mehr als vier Säulendurchmesser.“

Zu bemerken ist in vorstehenden Maaßgaben die Erinnerung *Vitruvs*, dafs die Höfe und die auf sie bezüglichen Räumlichkeiten nicht nach stetigen Verhältnissen proportionirt werden sollen, weil sie dadurch unbrauchbar werden könnten, während alle modernen Lehrbücher der römisch-griechischen Baukunst grade auf das Princip *stetiger* Verhältnisse bestehen; wodurch denn ein colossales Gebäude einem durch ein Vergrößerungsglas angeschautem kleinerem Gebäude von derselben Anordnung gleich wird. Die Ursache hiervon ist, dafs auch *Vitruv* selbst stetige Verhältnisse verlangt; bei denen er jedoch, wie schon oben bemerkt, nach Umständen Modificationen zuläfst. Die Nachahmer in der

neueren Zeit haben aber die Schematisirung so weit getrieben, dafs, wenn man, z. B. nach dem System des berühmten französischen Architekten *Blondel*, ein sehr bedeutendes Gebäude, z. B. eine Kirche, die nach der dorischen Säulen-Ordnung verziert werden sollte, danach proportionirte, die Triglyphen einen Modul, die Metopen zwischen denselben aber einen und einen halben Modul breit und eben so hoch sein, und dabei erstere mitten auf die Säulen treffen müßten, während sich der Modul nach der doch nicht ganz willkürlichen Höhe der Säulen richtete.

Zu dem beschriebenen Hause von den angegebenen Maafsen möge der Hof 31 F. breit und 47 F. tief (lang) sein; welches dem von *Vitruv* angegebenen Verhältnisse, dafs die Tiefe der Diagonale des Quadrats der Breite gleich sein soll, nahe kommt. Das *Tablinum* soll die Hälfte der Breite des *Atrium* haben: also wieder ein *Vitruvisches* Verhältnifs; die Tiefe desselben soll eben so viel sein, so dafs es im Grundrisse im Lichten quadratisch ist. Die *Flügel* des Atrium seien (ebenfalls in naher Übereinstimmung mit *Vitruv*) 13 F. breit. Das Deckenlicht des Atrium habe den dritten Theil der Breite und den dritten Theil der Länge zur Länge; wie es *Vitruv* verlangt.

Auf der einen Seite des Tablinum befindet sich ein Gang zu der hinter demselben liegenden zweiten Abtheilung des Hauses; daneben ein Schlafzimmer, welches von der zweiten Abtheilung her zugänglich ist. An der andern Seite des Tablinum ist noch ein grosses Schlafzimmer, dessen Zugang für Licht und Luft am Vorhofe liegt.

Die zweite innere Abtheilung des Hauses gruppirt sich um den mit Säulen umgebenen Hof (*cavaedium peristylum*). Derselbe sei 50 F. breit und 65 F. tief (lang), also wieder nahe dem *Vitruvischen* Verhältnisse proportionirt. Die eine Seite des Hofes wird von dem eben beschriebenen Tablinum und von den demselben zunächst liegenden Schlafzimmern, so wie von der Öffnung des Communicationsganges eingenommen. An dieser Seite sind auch wieder die Flügel dieses Hofes; die übrigen drei Seiten werden durch Schlafzimmer und einige grössere Zimmer und Säle besetzt. Besonders befindet sich aber mitten auf der oben angegebenen Symmetrielinie, welche das *cavaedium peristylum* nach seiner Länge in zwei Hälften theilt, an der dem Tablinum gegenüberstehenden Seite, der *Hauptsaal* (*oecus*). Der Säulen sind in der Breite des Hofes je 4, in der Länge desselben je 6, die Ecksäulen mitgezählt. Der Gang um die Säulen ist im Lichten 12 F. breit. Das *Impluvium* dieses Hofes soll 19 F. breit und 35 F. lang sein.

Für die gröfseren Säle, die man *oeci*, und wenn sie zum Speisen dienten, *triclinia* nannte, giebt *Vitruv* folgende Verhältnisse. „Die Speisesäle müssen „zweimal ihre Breite zur Länge haben. Die Höhe aller oblongen Gemächer „findet man, wenn man das Maafs der Länge und das der Breite zusammen- „rechnet und davon die Hälfte nimmt. Wenn aber Hörsäle oder Versammlungs- „säle im Grundrisse quadratisch sind, so nimmt man die Breite ein und halb „mal zur Höhe. Säle für Gemäldesammlungen bedürfen, eben so wie die Hör- „säle, einer ansehnlichen Höhe. Die corinthischen Säle, die viersäuligen und „diejenigen, welche ägyptische genannt werden, erhalten die Verhältnisse der „Speisesäle; wegen der Zwischenstellung der Säulen werden sie aber breiter. „Zwischen den corinthischen und ägyptischen Sälen ist folgender Unterschied: „die *corinthischen* haben *nur eine* Säulenstellung (*simplices columnas*), ent- „weder auf Postamenten, oder auf dem Fußboden; über derselben liegen Archi- „travgebälke mit Kranzgesimsen von Schreiner- oder von Stuccatur-Arbeit, „und über dem Kranzgesimse sind bogenförmige, nach einer Kreislinie gewölbte „Deckenfelder (*supra coronas curva lacunaria ad circinum delumbata*). (Das „Wort „*delumbata*“ hat *Palladio* und *Vitruvs* Übersetzer *Rode* bewogen, „zu glauben, *Vitruv* wolle damit einen sogenannten gedrückten Bogen der „Wölbung andeuten: gedrückte Bogen kommen aber in altrömischen Gebäuden „nicht vor; ich wenigstens erinnere mich unter den vielen Bogen, welche ich „sahe, keines einzigen. Ausserdem glaube ich auch nicht, dafs die Säulen in den „corinthischen Sälen an den Mauern anstehend waren: sie standen nach meiner „Meinung frei, so dafs zwischen ihnen und den Mauern Gänge waren.) Bei „den *ägyptischen* Sälen sind über den Säulen Architrave, von denen, nach den „Umfangsmauern hin, ein Stockwerksgebälk liegt, auf welchem sich ein Bohlen- „lager und auf diesem ein Steinpflaster befindet, um so einen Umgang unter „freiem Himmel zu bilden. Ferner werden auf die Architrave, perpendicular „auf die untern Säulen, andere, um den vierten Theil weniger hohe Säulen „gesetzt. Über den Architraven und den verzierten Gliederungen wird die „Decke mit vertieften Feldern geschmückt, und zwischen den obern Säulen werden „Fenster angebracht. So haben diese Säle mehr Ähnlichkeit mit den Basiliken, „als mit den corinthischen Sälen.“

Säle mit Colonnaden waren wohl nur von bedeutender Gröfse üblich; denn die Colonnaden konnten nur bestimmt sein, gar zu weit freiliegende Decken zu vermeiden. Sie kommen deshalb nur in grofsen Palästen vor.

Der Hauptsaal des eben beschriebenen Hauses sei 25 F. breit und 35 F.

tief. Er hatte einen 12 F. weiten Eingang nach dem *cavaedium peristylum* und einen dergleichen an der Seite gegenüber, nach einem an dem Garten liegenden Säulengange.

Neben dem Hauptsaal befand sich die *Hauscapelle (lararium)*, die hier 13 F. breit und 22 F. tief sein soll. Dem *lararium* gegenüber, an der andern Seite des Hauptsaaes, waren zwei Thüren, deren eine in einen 6 F. breiten Gang, neben dem Saale hin, in jenen Säulengang nach dem Garten führte, die andere in eine Gebäude-Abtheilung in der Ecke des Gebäudes, wo sich die Küche nebst Vorrathskammern befand. An der andern Ecke, neben dem *lararium*, war eine Anzahl kleiner Zimmer um ein Höfchen mit Flügeln gruppiert, welche zur Wohnung der Frauen mag gedient haben. Die römischen Frauen hatten in der Regel keine von den Männern getrennte Wohnung, wie bei den Griechen; jedoch brachte die Verbreitung der griechischen Cultur in Rom auch diese Sitte mit. Hiermit nahe verbunden, an der linken Seite des *cavaedium peristylum*, war ein Saal, der im Lichten 15 F. Breite und 30 F. Tiefe, also genau die für die Speisesäle von *Vitruv* angegebenen Verhältnisse hatte; er erhielt Licht und Zugang durch eine 10 F. weite Öffnung unter dem Säulengange des *cavaedium peristylum*. An diesem *triclinium* fand sich ein kleines Zimmer, mit einer Thüre nach demselben und einer dergleichen nach dem Hofe, welches als Büffet mag gedient haben. Den Rest dieser Seite des Säulenhofes nahm eine Gebäude-Abtheilung ein, die aus einem kleinem Hofe mit vier Zimmern und einem *vestibulum* zwischen denselben bestand. Sie hatte keinen unmittelbaren Zugang zu dem Haupthause, jedoch konnte man leicht mittels eines schmalen Ganges, der aus einem Flügel des Säulenhofes nach der Seitenstrasse führte, die an dieser Gebäude-Abtheilung lag, dorthin gelangen. Diese Gebäude-Abtheilung diente als Fremdenwohnung. Derselben gegenüber, an der andern Seite des Peristyliums, lag eine Reihe von Schlafzimmern, die ebenfalls aus dem Peristylum Zugang und Licht erhielten. Alle unmittelbar an diesem innern Säulenhofe liegenden Säle und Zimmer gehörten zu den besten Räumlichkeiten des Hauses und waren am sorgfältigsten eingerichtet und verziert.

Ich habe oben erwähnt, daß man durch den Ausgang des Hauptsaaes nach der Gartenseite in einen Säulengang gelangte. Derselbe begrenzte unmittelbar den Garten und bildete einen sogenannten *xystus* oder *bedeckten Spaziergang*. In dem fraglichen Hause nahm er dessen ganzen Breite an der Gartenseite ein und wurde, einschließlic der Wandsäulen, von 12 Säulen

gebildet, die in der Mitte vor dem Hauptsale ein sehr weites *intercolumnium* hatten und von dem Hause im Lichten 8 F. abstanden.

Es ist nun noch zu gedenken, dafs an der Seite des Hauses rechts, von der Küche bis zur Ecke an der vordern Strafse, eine Reihe von Buden und Werkstätten, unter andern auch eine *Bäckerei* mit Backofen sich befand. An der andern Seitenstrafse waren ebenfalls noch einige Buden, und dann eine Gebäude-Abtheilung zu *Ställen*, die von dem innern Hause keinen unmittelbaren Zugang hatten.

Der Rest des rechteckigen, für die ganze Besetzung oben angegebenen Raumes nahm der *Garten* an jenem *xystus* ein, auf 114 F. tief oder lang, und in der ganzen Breite des Hauses, die hinten etwas weniger als an der Eingangsfronte, nemlich 108 F. betrug.

Bei der Beschreibung dieses Hauses habe ich viele *Vitruvische* Verhältnisse und Vorschriften angenommen; indessen ist das Haus kein anderes als das in *Pompeji* ausgegrabene Haus des *Pansa*. Eine kleine Abbildung von dessen Grundrifs findet sich auf dem Plane zu meiner Beschreibung der in *Pompeji* ausgegrabenen Gebäude, und eine vollkommnere Darstellung desselben in *Gell* und *Gaudy's Pompejana*. Hiermit glaube ich den Beweis geführt zu haben, dafs die Architektur von *Pompeji* derjenigen in *Vitruvs* Zeitalter entspricht. *Pompeji* ist daher der beste Commentar *Vitruvs*. Sein Buch wird erst durch die Pompejanischen Gebäude verständlich.

Anwendbarkeit der Bauart der altrömischen Häuser auf unsere Zeit.

Wenn man sich die Wohnhäuser der Alten restaurirt vorstellt, oder einen Blick auf die schönen Restaurationen wirft, die *Gell* und *Gaudy* von denselben gegeben haben, so kann man sich des Wunsches nicht erwehren, dafs solche reizende Architekturconceptionen auch in unserer Zeit noch anwendbar sein möchten. Dieses ist jedoch, in der Totalität derselben, wenigstens im nordischen Klima, nicht wohl denkbar. Schon dafs alle Wohnräume nur sogenanntes geborgtes Licht von den Decken-Öffnungen der Höfe durch Thüren und alcovenartige Öffnungen derselben erhalten sollten, macht eine schwer zu überwindende Schwierigkeit; denn um alle diese Räume und Höfe *heizbar* zu machen, was sie sein müßten, um nicht 7 oder 8 Monate im Jahre unbewohnbar zu sein, müßte man die Decken-Öffnungen der Höfe mit *Glas* schliessen; wodurch dann aber die Helligkeit der Zimmer so sehr vermindert werden würde, dafs die Zimmer zu unsern gewöhnlichsten

Verrichtungen: Schreiben, Lesen, oder gar Zeichnen, so wie für die Frauen zu ihren feineren Arbeiten, bei trüber Witterung (in den Nebeln des traurigen Nordens) nicht brauchbar sein würden. Wollte man dagegen den Zimmern Fenster nach den Strafsen geben und die Eingänge derselben durch gewöhnliche Thüren verwahren, so würde das Haus wieder grade das Anmuthigste seines ganzen Wesens verlieren: nemlich die einsiedlerische Abgeschlossenheit von der übrigen Welt, verbunden mit der gemüthlichsten Vereinigung der innern Räume zu einer einzigen Räumlichkeit von der grössten Mannichfaltigkeit, die für ein wahres Familienleben zu allen Beschäftigungen vielfache architektonische Bequemlichkeit gewährt. Wollte man die Decken-Öffnungen der Höfe verhältnismässig noch gröfser machen, um, ungeachtet der Bedeckung mit Glas, hinreichendes Licht zu gewinnen, so ginge wieder die frische Luft verloren, die man bei der wohlüberdachten Einrichtung der altrömischen Häuser hatte, ohne vom Luftzug zu leiden. Ausserdem hat die Vervollkommnung der Bereitung des Glases, so wie die Verbesserung der Heizung der Wohnungen Bequemlichkeiten für moderne Wohnungen geschaffen, auf welche man jetzt nicht leicht wieder verzichten würde.

Es könnte also eine Nachahmung eines altrömischen Hauses, in seiner ganzen Einrichtung und Beschaffenheit, wohl nicht zum Zweck der eigentlichen Bewohnung, sondern nur etwa so geschehen, wie man in unserer Zeit Ritterburgen, Schweizerbauernhäuser u. s. w. baut; wobei dann auch durch das altrömische Haus mannichfaltigere und mehr überraschende Wirkungen hervorzubringen wären, als durch irgend eine andere Architektur. Ist gleich die Bauart der altrömischen Häuser im Ganzen nicht wohl nachahmbar, so gewährt sie doch in ihren Einzelheiten ein reiches Magazin architektonischer Motive für die Erfindung und Gestaltung der Räumlichkeiten, sehr geschmackvoller Vorbilder für die Verzierung und sehr gut zu benutzender Constructions-Vortheile.

Altrömische Baustoffe und Constructionen.

Die Baustoffe der altrömischen Gebäude aus der *Vitruvischen* Zeit sind Backsteine und gebrannter Thon überhaupt, Tufsteine, Bruchsteine und Quadern, Marmor, Alabaster, Granit und Porphyr, Mörtel und Stuckmassen, Cement, Holz, Bronze, Eisen und Farbstoffe.

Über die Bereitung der *Backsteine* sagt *Vitruv* wenig Näheres. Er giebt eigentlich nur zwei wesentliche Vorschriften dazu; nemlich, Erstlich, dass man die Steine nicht aus sandigem, steinigem oder grandigem Lehm, sondern

aus weifsllicher oder röthlicher Thonerde, mit reinem und scharfen Sand gemengt formen solle. Die Stelle lautet: „Faciendi autem sunt ex terra albida cretosa sive rubrica, *aut* etiam masculo sabulone.“ Cretosa heifst nicht blofs *kreidig*, sondern auch *thonig*, indem Thon und Kreide im Lateinischen, sowie noch heute im Italienischen, wo *creta* den gewöhnlichen Thon bezeichnet, nicht von einander unterschieden werden, wenn schon das Wort *argilla* da ist. Statt *aut* erlaube ich mir *at* zu lesen, da man nicht aus blofsem Sande Backsteine formen kann, sondern den Thon dazu mit Sand mengen mufs. Zweitens, sagt er, die Backsteine würden wesentlich besser sein, wenn man sie nicht eher brenne als zwei Jahre nachdem sie geformt worden, weil sie nicht eher vollkommen trocken würden; was denn wohl eine übertriebene Vorsicht ist, wahrscheinlich, weil man keine zweckmäfsige Trocken-Gerüste in Schuppen hatte, die durch die Brenn-Öfen hätten erwärmt werden können.

Ich habe im *Vitruv* vergebens nach Notizen gesucht, wie die Alten Verzierungen und andere künstliche Gestaltungen in Thon und Stuck formten; so dafs ich fast schon glaubte, sie hätten diese Kunst gar nicht verstanden, sondern alles aus freier Hand modellirt; indessen ist das letztere, nach der Ansicht von Stuccatur- und Thon-Arbeiten, die sich erhalten haben, kaum glaublich. Es ist nur wahrscheinlich, dafs man sich nicht aus mehreren Theilen künstlich zusammengesetzter Formen bediente, sondern die Gegenstände, ganz oder theilweise, aus *einem* Stück auspresste und sie dann nachbesserte.

Die altrömischen Backsteine kommen von mancherlei Form und Gröfse vor. Die gewöhnlichsten waren quadratisch, eine Palme lang und breit und ungefähr zwei Zoll dick. (Die römische Palme (eine ausgestreckte Hand) ist nahe 9 Zoll kurhessisches Maafs lang, welches sich zu dem rheinischen wie 11 : 12 verhält). Aber es gab auch Backsteine, die, den jetzt gebräuchlichen fast gleich, eine Palme lang und eine halbe Palme breit waren. Auch finden sich dreieckige, und noch manche andere Formen.

In *Pompeji* sind freistehende runde Säulen auf die Weise aus Backsteinen gemauert, dafs in der Mitte erst in jeder Lage ein kreisrunder Backstein liegt, welchen zehn keilförmig zusammenschliessende Steine umgeben, deren äufsere Seiten rechtwinklige Dreiecke bilden, jeder Keilstein also eigentlich ein Fünfeck ist, mit zwei langen und drei kurzen Seiten (die eine bogenförmig). Die ganze Lage bildet so ein Vieleck mit zehn ausspringenden rechten Winkeln und zehn einspringenden stumpfen Winkeln. Die zunächst höhere Lage ist eben so zusammengesetzt, nur dafs die langen Keilfugen mit denen

der ersten Lage verwechselt sind, und also je über einen einspringenden Winkel der untern Lage ein ausspringender Winkel der obern kommt. Die dritte Lage ist wieder der ersten, die vierte der zweiten gleich, und so weiter, so daß der Wechsel der Lagen im Grundriss ein Vieleck mit zwanzig ausspringenden und zwanzig einspringenden Winkeln bildet, die den Anhalt für die 20 Cannelirungen der Säule geben. Wenn man nun, nachdem der Schaft so aufgemauert war, um denselben eine wohl ausgearbeitete, etwa aus 8 oder 12 aufrecht und wagerecht getheilten Stücken bestehende Hohlform setzte, so konnte man mit dauerhaften Stuck schnell eine prächtige Säule mit Knauf und Fuß und den feinsten Cannelirungen gießen, worauf man dann nur die Formnähte abzunehmen und den Stuck zu poliren brauchte, um die Säule zu vollenden, die dann auch noch mit Malereien verziert werden konnte.

Auf solche Weise konnte man in wenigen Tagen schöne Säulengänge aufführen. Die Verjüngung der Säulen liefs sich auf drei verschiedene Arten herausbringen: Entweder man liefs für jede Säulenschicht eine besondere numerirte Steinform machen, so daß z. B. für 100 Säulen auf je 1000 Steine eine besondere Form, und also, wenn der Schaft aus 40 Lagen bestand, 40 verschiedene Formen nöthig waren; oder man liefs für weniger Säulen die Steine für jede Lage nach Chablonen auf rauhen Sandsteinen abschleifen; oder auch man liefs, was am leichtesten und für eine nicht sehr starke Verjüngung unbedenklich war, in den untern Lagen die Fugen etwas stärker machen und die Steine nach oben hin immer enger zusammenrücken. Es durften jedoch solche Säulen nicht wohl schwächer als etwa 18 Zoll im Durchmesser sein, und sie mußten, um nicht während des Aufmauerns aus dem Loth zu kommen, mit einem schnell bindenden Mörtel, am besten mit Cement gemauert werden. Die untere Platte des Säulenfußes, so wie die Deckplatte des Säulenknaufts, würde man von Quaderstein oder von Marmor zu machen haben. Die Hohlformen könnten aus Gyps oder Cement, mit Eisenstangen durchzogen sein, so daß das eiserne Skelett derselben zugleich dazu dient, die einzelnen Stücke fest aneinander zu schließen.

Bei der Verfertigung von Verzierungen aus gebranntem Thon besteht die Hauptschwierigkeit darin, zu verhindern, daß sie durch das Austrocknen des Thons sich nicht werfen und krümmen, so daß sie dann beim Zusammensetzen nicht passen. Die Schwierigkeit wird sehr vermindert, wenn man eine Verzierung, nachdem sie geformt und so weit getrocknet ist, daß der Thon noch einige Geschmeidigkeit hat, zum zweitenmal in die Form preßt.

Ich habe mich durch wiederholte Beobachtungen überzeugt, daß der Thon bei Backsteinen von gewöhnlicher Gröfse in *einer* Sommernacht so weit trocknet, daß er eben noch geschmeidig genug ist, um eine Pressung auszuhalten, ohne zu brechen. Die Steine aus dem thonigen Lehme, mit welchen ich die Versuche anstellte, wurden in einer Nacht um den zwanzigsten Theil kürzer, schmaler und dünner, und ihre spätere Veränderung durch das Brennen war nur unbedeutend; weshalb ich denn die Meinung, daß die Backsteine durch das *Brennen* kleiner werden, für irrig halte; sie werden durch das *Eintrocknen* kleiner und erleiden dadurch auch ihre Formveränderung. Ich bin der Meinung, daß ein ganz trockner Thon- oder Lehmstein durch das Brennen sich nicht verändert.

Es kommen im römischen Alterthume sehr schöne Verzierungen von gebranntem Thone vor. Da sie so sehr viel leichter zu machen waren, als Ornamente von Quadersteinen und Marmor, so hat man die Erleichterung gleichsam durch gröfsere Sorgfalt in der Erfindung und Ausbildung compensiren wollen. Eben in *Pompeji* finden sich sehr geschmackvolle Verzierungen dieser Art. Auch kommt die Bildung von Verzierungen durch künstliche Stellung von Backsteinen vor, wie man sie neuerdings bei uns so lieb gewonnen, aber mit dem wirklich widerwärtigen Namen „Rohbau“ belegt hat. In der Kunst sollte nichts *roh* sein. Wenn man Dergleichen an ganz geringen Gebäuden, z. B. Bauernhäusern, Ställen, Scheuern u. s. w. anspruchslos, gewandt und ohne besondern Kosten-Aufwand anbringt, so daß es zeigt, man wolle auch dem ordinären Gebäude den Ausdruck einer gewissen Sorgfalt der Ausführung geben, so ist dies recht lobenswerth und hübsch: wenn man aber bei bessern Gebäuden, die Anspruch darauf machen, Kunstwerke zu sein, mit Dergleichen, was doch eigentlich nur eine Spielerei ist, imponiren und Effect machen will, so ist Dies ein arger Mißgriff, und so nahe am Lächerlichen, daß man es mit Mißmuth sieht; besonders an Gebäuden, welche das Thun des Staats würdig und anständig repräsentiren sollen. Es giebt allerdings im römischen Alterthum einige Gebäude von Backsteinen, die nicht beworfen gewesen zu sein scheinen: es sind aber dann an denselben die Backsteine nicht nur sehr sorgfältig und sauber zusammengesetzt, sondern es sind auch sehr feine Gliederungen von gebranntem Thone, oder von Quaderstein, und selbst von Marmor angebracht, so daß das Ganze ernst und prächtig aussieht. Es kommt dabei wohl einmal ein aus geschliffenen Backsteinen gemauerter Mäander (*alla grecque*) vor, aber Alles ist zierlich und geschmackvoll.

Der *Mauer-Verband* der Backsteine ist sehr mannichfach. Die quadratischen Steine sind mit einfach verwechselten Fugen gesetzt, die oblongen Steine im sogenannten Block-Verbande, so wie auch in Zusammensetzung mit einem, dem mittleren und unteren Italien eigenthümlichen Steine, dem sogenannten *Tufsteine*. Derselbe ist ein vulcanisches Product, welches aussieht, wie ein dichter und consistenter Lehm; er ist im Bruche so weich, daß er sich in beliebige Formen schneiden läßt, erhärtet aber an der Luft und ist im Wetter dauerhaft. Er wird theilweise in oblonge Backsteinformen, oder auch in keilförmige Steine geschnitten, deren Vorderhaupt quadratisch ist, so, daß sie nach dem Innern der Mauer hin etwas keilförmig zugespitzt sind. Diese Steine wurden zwischen horizontalen Backsteinlagen netzförmig vermauert, so daß man die beiden Stirnen der Mauern aus denselben bildete und dann den innern Raum mit Mörtel füllte, der mit Steinbrocken gemengt war. Man nannte diese Construction *opus reticulatum*. Ich habe sie im 28ten Bande dieses Journals in den „Bemerkungen aus der alten, mittelalterlichen und neueren Baukunst“ specieller beschrieben und ihre Anwendbarkeit zu heutigen Bauwerken gezeigt. Eben so auch das *opus incertum*, welches sich von *reticulatum* nur dadurch unterschied, daß die Tufsteine nicht genau rautenförmig, sondern ziemlich unregelmäßig, jedoch von ähnlicher Gröfse waren und nach den Fugen zusammengepaßt wurden. Diese Art von Mauerwerk kommt in der altrömischen Baukunst bei weitem am häufigsten vor; nemlich die Mischung von Backsteinen, Füllmauerwerk und Tufsteinen.

Der Bruchsteine und Quadern bediente man sich schon seltener; letzterer hauptsächlich nur zu Tempeln und prächtigeren öffentlichen Gebäuden, zu der sogenannten monumentalen Architektur, z. B. zu Theatern und Amphitheatern, prächtigen Marktplätzen (*fora*) Triumphbogen u. dgl.; wo man dann auch häufig Marmor nicht nur in Incrustirungen, sondern auch in Quadern sieht. Indessen finden sich auch in der Backstein- und Tufstein-Architektur immer einige Quadern- und Marmor-Incrustirungen, da wo sie nicht wohl entbehrlich waren; z. B. zu Treppenstufen, Belägen der Fußboden mit steinernen Tafeln, Incrustirungen der innern Brüstungen der Mauern und schwächeren und stärkeren Säulen. Die schön abgetheilten Fußboden aus Marmor, die Bekleidungen der Wandbrüstungen mit Marmor, geben der altrömischen Bauart etwas sehr Edles, und Vornehmes; man fühlt in so geschmückten Räumen eine gewisse Anständigkeit der Existenz, die gar wohlthuend ist. Man muß aber dabei nicht an eine ungemessene Verschwendung denken: der Marmor ist in sehr dünne

oft kaum einen halben Zoll dicke Tafeln geschnitten und stets so zweckmäfsig angebracht, dafs nicht Aufwand, sondern Ersparung darin liegt. So waren die Stufen (Gradinen) in den Theatern zu *Pompeji* aus gewöhnlichen Stoffen gemauert, oben auf aber mit ganz dünnen Tafeln von polirtem carrarischen weissen Marmor belegt, was überaus reinlich und selbst prächtig aussah, und doch nicht sehr kostspielig war; denn die marmorne Decke ist noch keinen Zoll dick. Sie schützt das gewöhnliche Mauerwerk darunter gegen Beschädigung und gegen die Witterung, und machte es möglich, dafs man sich auf den Gradinen setzen konnte, ohne seine Gewänder zu verderben.

Der Marmor-, Granit- und Porphyrt-Arten, deren man sich im Alterthume bediente, sind unzählige. Die am häufigsten vorkommenden sind folgende.

Der *weisse carrarische Marmor*; er ist hinlänglich bekannt. Da die Brüche von *Carrara* wenig vom Ufer des Meeres entfernt sind, so liefs sich der Stein nach allen Theilen des meelumflossenen Italiens versenden.

Der *weisse parische Marmor*. Er ist minder weifs, als der carrarische, aber mild durchscheinend und mit kleinen glänzenden runden Blättchen (Paletten) durchzogen. Aus ihm sind die schönsten griechischen Statuen gemacht; aber er ist auch sehr schön zu Säulen, z. B. zu cannelirten corinthischen Säulen. Auch er konnte, da er auf der griechischen *Insel Paros* bricht, leicht zur See weithin verschifft werden. Ich glaube, dafs er weicher und leichter zu verarbeiten ist, als der carrarische Marmor. Er bricht, wie dieser, in sehr grossen Blöcken.

Der *gelbrothe Marmor*, genannt *giallo antico*. Er soll, so vermuthet man, bei *Sparta* gebrochen worden sein. Er ist sehr häufig, besonders zu Incrustirungen benutzt worden, aber jetzt selten, oder gar nicht zu haben. Er nimmt eine schöne Politur an.

Der *grüne Marmor*, genannt *verde antico*, der auch zu den Porphyrt-Arten gerechnet wird, hat nicht nur eine sehr schöne, tief-saftgrüne Farbe, die hell und dunkel geflammt ist, sondern nimmt auch die herrlichste Politur an und wird durch dieselbe an vielen Stellen wunderschön durchscheinend. Man findet schöne Säulenschäfte aus diesem Marmor, und häufig wurde er auch zu Incrustirungen benutzt. Man hält gewöhnlich den Ort, wo er gebrochen wurde, für unbekannt; allein dieses scheint nicht ganz richtig. Es wird behauptet, der *verde antico* sei am Berge *Taygetes*, unweit *Sparta*, gebrochen worden. (Vor einiger Zeit wurden auf einer Mühle bei Cassel zwei schöne Marmorblöcke, die wahrscheinlich Landgraf Carl von Hessen vor mehr als

hundert Jahren, rauh wie sie aus den Brüchen kamen, aus Italien hatte kommen und auf die Mühle bringen lassen, wo sie zerschnitten werden sollten und wohl vergessen worden waren, gleichsam entdeckt.)

Der *dunkelrothe Marmor, rosso antico*, von gleichförmiger Farbe, ohne Flammen, hat den Farbenton einer recht tiefen Nuancirung des Englischen Roths. Er wird häufig zu Fußboden von musivischer Art gebraucht, wo sich seine Farbe, ungeachtet einiger Abnutzung, lebhaft absetzt. Aus demselben, so wie auch aus dem *giallo antico*, machten die Alten schöne Thierstatuen, dergleichen noch im vaticanischen Museum vorhanden sind.

Der *schwarze und weisse Marmor, nero e bianco*, wird in Italien sehr geschätzt; es muß aber sein Grund vollkommen schwarz, und zwar sammet-schwarz, die sparsamen Adern müssen scharf abgesondert und schneeweiss sein. Grau darf nicht vorkommen. Im Norden ist er nicht so selten. Es giebt prächtige Säulenschafte aus diesem Marmor; er nimmt eine schöne dauerhafte Politur an, dürfte aber für die Verarbeitung sehr hart sein.

Der *africanische Marmor, marmo africano*, ist wohl die prächtigste und seltenste aller Marmor-Arten; die auch nur in feinen Incrustirungen vorkommt. Dieser Marmor besteht aus einer Mischung von prächtig dunkelrothen, schwarzen, grauen und durchsichtig cristallinischen Adern ohne Farbe, und die dem Achat und dem Bandjaspis ähnliche Form der Adern ist besonders schön und ungewöhnlich.

Der *orientalische Granit* ist blafsgelb, mit rothen und schwarzen Punkten, dem am Harz in grossen Blöcken häufig vorkommenden von denselben Farben sehr ähnlich, jedoch minder bröcklich und mehr politurfähig. Die ägyptischen Obeliskten in Rom sind aus diesem Granit.

Der *Lasurstein, lapis lazuli*, ist wohl die theuerste aller Marmor-Arten; es ist jedoch offenbar unrichtig, wenn man sagt, er werde mit Gold aufgewogen, man zahle für ein Pfund *lapis lazuli* ein Pfund Gold. Jedermann hat wohl einmal ein Stück dieses Marmors gesehen; er ist dunkel azurblau, hat hellblaue Flammen und ist dabei mit goldfarbigen feinen Adern durchzogen, die aber kein Gold, sondern Schwefelkies sind. Er wird nur zu den feinsten Arbeiten und Incrustirungen gebraucht. Die Alten erhielten ihn, wie es scheint, aus Ägypten. Er soll noch in Sibirien, der Bucharei, Thibet, China und in Chili vorkommen. Dieser Stein dient auch zur Bereitung des ächten *Ultramarin*.

Von den *Granit-Arten* hat man besonders den orientalischen Granit, aus welchem die ägyptischen Obeliskten bestehen, häufig benutzt. Er ist roth,

gelb, weiss und schwarz punctirt und dem Granit, der sich am *Harz* so häufig in grossen Blöcken findet, sehr ähnlich; der antike Granit war jedoch weniger bröcklich, als der nordische.

Von den *Porphyrt*-Arten kommt besonders der dunkelrothe, *porfido rosso*, sehr häufig vor. Ausser zu den Schalen, Kufen und Gefässen, die daraus gemacht wurden, benutzte man ihn auch zu Säulenschaften, und besonders auch zu grösseren Flächen musivischer Fussboden. Er ist dunkelroth, hat weisse und hellrothe Punkte und wurde aus *Arabien* nach Italien gebracht. Er ist ausserordentlich hart, und schwer zu bearbeiten, so dass man geglaubt hat, die Alten hätten besondere Geheimnisse dabei gekannt. Die Wahrheit ist, dass das Geheimniss von sehr einfacher Art und Bildhauern in Rom noch jetzt bekannt ist. Ich habe sehr schöne moderne Porphyrt-Arbeiten dort gesehen, die an Reinheit der Linien und Flächen, so wie in der Politur, die antiken noch übertrafen, und habe auch das Geheimniss erfahren, halte mich aber nicht berechtigt, es zu offenbaren. Es besteht nur in den Erleichterungen der immer noch sehr mühevoll und langsam von statten gehenden Arbeit. Im vaticanischen Museum befindet sich, mitten in einem runden Saale, eine antike Schale von *porfido rosso*, aus einem Stücke, die 62 Palmen im Umfange hat *).

Ausser diesen Marmor-, Granit- und Porphyrt-Arten giebt es noch eine Menge anderer, in den altrömischen Gebäuden vorkommender Arten, und ich habe nur diejenigen genannt, welche durch ihre Schönheit oder häufiges Vorkommen besonders ausgezeichnet sind. Die italienischen Benennungen derselben habe ich beigesetzt, weil die Steine gewöhnlich auch in deutschen Büchern so benannt werden.

Nächst den Steinen ist in der altrömischen Baukunst unter den Baustoffen besonders auch das zu ihrer *Verbindung* dienende Material zu bemerken. *Vitruv* spricht ausführlich über die Eigenschaften, welche Sand, Kalk und Puzzolane haben sollen; so wie über ihre Mischung und Verwendung. Seine Vorschriften sind aber, theils entweder ganz bekannt, oder auch, wegen der Unvollkommenheit der damaligen chemischen und physicalischen Einsichten, irrig und unvollständig, so dass daraus nicht viel zu lernen ist und man nur allenfalls

*) Die Kunst, den härtesten Granit auf das vollkommenste zu poliren, ist in *Berlin* sehr bekannt, und wird in bedeutendem Umfange ausgeübt. Man sieht an öffentlichen Gebäuden sehr grosse Massen polirten Granits; z. B. im Geländer der Schlofsbrücke; die Säulen am Schlofs; die der Victoria am Halleschen Thore. Die granitne polirte Schale vor dem Museum hat wohl 100 Palmen im Umfange.

Anm. des Herausgebers des Journals für die Baukunst.

sieht, daß die Alten von der Mörtelbereitung nicht *mehr*, sondern *weniger* verstanden haben, als die neuere Zeit.

Bedeutsamer sind die Vorschriften *Vitruvs* für die Estrich- und Tünche-Arbeiten.

Bei den *Estrichen* macht er zunächst auf die Nothwendigkeit eines durchaus und gleichförmig festen Grundes aufmerksam. Man soll den Grund nöthigenfalls sehr fest stoßen lassen. Hierauf soll zunächst eine aus Kalk und zerstoßenen Backsteinen gemischte Lage gelegt werden, bestehend aus drei Theilen zerstoßener Steine, einem Theil Kalk, oder, wenn man die Bestandtheile alter Estriche benutzt, auf fünf Theile derselben aus zwei Theilen Kalk. Diese Grundlage soll mit hölzernen (vierhändigen) Rammen so fest gestossen werden, daß die Masse nach dem Stoßen nur noch Dreiviertel ihrer ursprünglichen Dicke behält. Diese Unterlage soll man mit dem Kern des Estrichs überziehen, der aus drei Theilen Backsteinmehl (*testa*) und einem Theile Kalk besteht, so daß das Pflaster nicht weniger als sechs Zoll dick wird. Über diesen Kern soll man die Steintafeln genau nach dem Richtsheit und Falle legen und dabei vorstehende Ecken sorgfältig vermeiden; worauf dann der Tafelnbelag abgerieben und polirt wird. Die weitere Vorschrift, wie dieser, so weit fertige Fußboden mit Marmor besiebt oder mit Panzern (*loricae*) aus Kalk und Sand überzogen werden soll, ist schwer verständlich, und es ist eine Corruption des Textes zu vermuthen, wenn nicht vielleicht gemeint ist, daß Marmorstaub zur Ausfüllung der feinsten Fugen zwischen den Steintafeln genommen und der Überzug von Kalk und Sand auf die Weise dazu dienen soll, daß er sogleich, in soweit er sich nicht in die Fugen gesetzt hat, wieder abgeputzt wird.

Für Estriche auf Gebälken verlangt *Vitruv*, daß die Balken durchaus, so weit der Estrich liegt, sich frei tragen müssen: wären sie an einzelnen Stellen, z. B. durch untere Scheidemauern unterstützt, so werde der Estrich nothwendig Risse bekommen. Die Erfahrung bestätigt ganz diese Regel; nur ist die Befolgung schwierig, weil man doch über den Scheidemauern unter den Gebälken keinen offenen Raum lassen kann.

Estriche auf Gebälken unter freiem Himmel soll man vorzüglich sorgfältig machen. Zunächst soll man auf die Balken einen Belag von eichenen Bohlen legen. *Vitruv* behauptet hier, daß die Bohlen von Eichen mit *esbaren* Früchten, womit, wie ich glaube, die immergrüne, sogenannte *Licinie* gemeint ist, sich nicht so leicht würfen und schief zögen, wie die Bohlen von

der gemeinen Eiche. Diese Bohlen sollen doppelt, und zwar ins Kreuz gelegt werden. Hierauf soll man zu der Estrichmasse noch Eindrittel Backsteinmehl und dazu noch zwei Theile Kalk mischen. Aus dieser festzustossenden Masse soll man eine, nicht mehr als einen Fufs dicke Grundlage machen, auf welche man den Kern des Estrichs nach der obigen Vorschrift ausbreitet und dann den Tafelbelag legt, welcher auf je 10 Fufs 2 Zoll Gefälle erhält. Die Tafeln sollen genau zusammengefügt und abgeschliffen werden; den Mörtel zwischen den Fugen soll man jährlich einmal mit dem Bodensatz von Öl tränken, damit er nicht vom Frost leide.

So sorgfältig auch dieses Verfahren ist, so ist doch sehr zu zweifeln, dafs es in einem nordischen Clima, wo die grösste Kälte im Winter von der grössten Wärme im Sommer fast um sechzig Grad R. verschieden ist, einen lange dauernden und für die Feuchtigkeit undurchdringlichen Estrich geben werde. Wenn man noch sorgfältiger verfahren will, soll man auf die erste Grundlage des Estrichs zweifüfsige Dachsteine so zusammengepafst legen, dafs in die Fugen, die ihr Zusammenstofs bildet, kleine zolltiefe Canäle bleiben, die mit einander in Verbindung stehen und die man mit Kalk, mit Öl angemischt, ausgiefst und reibt, damit die Fugen dicht ausgefüllt werden und sie, sobald dieser Kitt trocken ist, keine Feuchtigkeit mehr durchlassen. Über die Dachsteine soll man dann jenen Kern des Estrichs ziehen, der mit Ruthen festgeschlagen und worauf dann der Tafelbelag gelegt wird. *Vitruv* meint, ein so verfertigter Fufsboden werde nicht *sobald* schadhafte werden.

Bei den *Tünche-Arbeiten* ist er der Meinung, dafs man dazu nur solchen Kalk nehmen solle, der schon seit längerer Zeit (seit zwei Jahren) gelöscht sei. Man könne sich von seiner Tauglichkeit überzeugen, wenn man die Kelle hineintauche: blieben einzelne Kalkstückchen beim Herausziehen daran hängen, so wäre er nicht hinreichend aufgelöset: bliebe aber die Kelle ganz rein, so wäre er kraft- und saftlos; nur wenn er, fett und wohl aufgelöset, klebend die Kelle überziehe, sei er tauglich.

Die Tünchung der Mauern will *Vitruv* in der Art haben, dafs man die Mauer zunächst mit einem rauhen Anwurf derb überträgt und wenn der Anwurf fast trocken ist, diesen mit feinem Kalkmörtel nach der Schnur und dem Richtscheit nicht weniger als dreimal überzieht. Hierauf soll man darüber eine Lage, zu Körnern zerstoßenen Marmors einreiben, dessen Zubereitung tauglich sei, wenn die Masse beim Einreiben nicht an der Kelle hängen bleibt, sondern sie rein läfst. Wenn diese Lage eingerieben und etwas angetrocknet ist, soll

man eine zweite Lage von etwas feinerem Marmorstaube darauf bringen, und wenn dieser gut eingerieben ist, eine dritte Lage von noch feinerem Marmorstaube.

Vitruv sagt nicht, womit der Marmorstaub gemischt werden solle; so dafs man fast glauben möchte, er solle nur mit Wasser zu einer Masse angemengt oder angerieben werden, die erst durch die Einwirkung der untern Mörtelschichten Bindung erhalten würde. Die altrömischen Tünchungen, die ich untersucht habe, hatten oben auf eine noch nicht eine Linie dicke weisse Lage, die dennoch aus mehreren Anwürfen bestehen konnte; so dafs also der Überzug mit Marmorstaub eigentlich nur ein eingeriebener dicker Anstrich war.

Ein für die römischen Mörtel- und Tünche-Mischungen sehr wichtiger Stoff ist die *Puzzolan-Erde*. *Vitruv* erwähnt schon, dafs dieselbe dem Mörtel die Eigenschaft gebe, im Wasser zu erhärten, und sagt, dafs sie von *Bajä* (*Puzzoli* gegenüber) komme. Sie findet sich jetzt auch in andern Theilen Italiens; und namentlich bei *Rom*, wo weitläufige Puzzolangeruben sind. Der damit bereitete Mörtel wird ausserordentlich fest, sowohl im Nassen, als im Trocknen, und ist auch heute zu Tage sehr in Gebrauch. Ich habe Brückenbrüstungsmauern (Roulagemauern) aus Puzzolanmörtel und Backsteinen mauern gesehen, die so fest wurden, als wären sie aus einem einzigen Steine. Dieser Puzzolanmörtel ersetzte bei den Alten unsern heutigen Cement.

Über einen wichtigen Baustoff, das *Bauholz*, giebt *Vitruv* mancherlei Vorschriften, die allenfalls nur dadurch interessant sind, dafs sie die Ursache von manchen, bis auf die heutige Zeit verbreiteten Irrthümern zu sein scheinen. Dahin gehört z. B. die Meinung von der gänzlichen Unbrauchbarkeit des *Buchenholzes* zum Bauen; eben so die von den Eigenschaften der *Pinus*-Arten, deren Benennungen auch irrig verstanden werden. *Rode* z. B. übersetzt *pinus* schlechtweg „*Fichte*“, und da klingt es denn nicht gut, wenn es von der „*Fichte*“ heisst, dafs sie bis in das späteste Alter unversehrt bleibe und der Fäulniss widerstehe; was freilich kein Sachverständiger glaubt. *Vitruv* gehört übrigens zu denjenigen Lehrern der Baukunst, welche verlangen, dafs man das Bauholz *im Herbst* fällen solle, und zwar im Anfange des Herbstes, ehe die Westwinde zu wehen anfangen, also wohl ehe die Regenzeit eintritt; das wäre also bis Anfang Novembers. Man soll die Bäume vor dem Fällen bis zum mittleren Kern („*ad mediam medullam*“ soll wohl heissen bis in die Mitte zwischen der Rinde und dem Mittelpunkt des Stammes) einkerben, so dafs aller Saft herauslaufen könne, und dieselben erst dann umhauen, wenn keine Tropfen mehr herausdringen.

Vitruv handelt auch weitläufig von den *Farben*, und man erkennt das Bestreben, dauerhafte Farben zu haben; indessen haben die Fortschritte der Chemie hierin bessere Kenntnisse verbreitet, als *Vitruv* sie haben konnte. Schade nur, daß in unserer Zeit diese Kenntnisse nicht immer benutzt werden.

Über die Eigenschaften der zum Bauen nöthigen *Metalle* vermißt man beim *Vitruv* ausführliche Auskunft. Wichtig wäre es, über die Legirungen der *Bronze*, von denen die Alten mehr gewußt zu haben scheinen, als wir, etwas zu erfahren. Wir wissen z. B., daß sie eine so dichte und feste Bronze zu bereiten wußten, daß man *Schwerter* daraus machte; und das corinthische Erz war so schön, daß das weiße dem Silber und das gelbe dem Gold ähnlich sah. Die Bronze wurde im altrömischen Bauwesen nicht allein zu Klammern und Verankerungen, sondern auch zu prächtigen Thüren und Gitterwerken, so wie zu Vasen und Werkzeugen benutzt. Der Gebrauch des *Eisens* war sehr beschränkt.

Altrömische Verzierungen.

Ich habe gesagt, die altrömischen Häuser seien reich an Vorbildern für geschmackvolle Verzierung, und habe schon Mehreres davon erwähnt; namentlich die marmornen Fußboden und die Belegung der Wände mit Marmor, so wie auch die musivische Verzierung der Fußboden. Ich will noch Einiges dazu nachtragen.

Die schönen Fußboden aus Marmor und Porphyrt, die man so häufig in den byzantinischen Kirchen, z. B. in der Marcuskirche zu *Venedig* und in den Basiliken aus christlicher Zeit findet, scheinen mir aus älterer als byzantinischer Zeit herzurühren; also aus ältern römischen Gebäuden entlehnt zu sein, die zerstört waren. Wegen der großen Dauerhaftigkeit derselben und ihrer Kostbarkeit wegen, ist eine solche Wieder-Anwendung wohl erklärlich. Sie bestehen aus einer Mischung von Tafelung und Mosaik, indem größere, regelmäßig geordnete Tafeln, aus den genannten Stoffen, mit musivischen Mustern aus kleinen aber ebenfalls regelmäßigen Marmorstücken abwechseln. Die Reinheit der Formen, die diese Muster darstellen, und eine gewisse Vereinigung von Einfachheit und Pracht, die dem Alterthum eigenthümlich ist, lassen auf ihren älteren Ursprung schließen. Möglich ist es, und wegen ihrer großen Ähnlichkeit an entfernten Orten selbst wahrscheinlich, daß sie fabrikmäßig verfertigt wurden; vielleicht in Griechenland, oder in irgend einer an Marmor reichen Gegend, wo die Baukunst schon früh zu einer ge-

wissen Vollkommenheit gereift war. Es giebt viele Abbildungen solcher Fußboden; z. B. in den „Denkmalen der christlichen Religion“ von *Guttensohn* und *Knapp*, in *Hessemer* „arabischen und italienischen Verzierungen des Mittelalters“, wo auch die Farben angegeben sind; und in andern Werken.

Eben so schön als zweckmäfsig ist der *Belag* der Wände im Innern der besseren Häuser, auf Brüstungshöhe, mit Marmortafeln, die nach Farben und Felder-Abtheilungen geschmackvoll zusammengestellt sind. Eine solche Bekleidung giebt dem Zimmer ein ungemein anständiges Ansehen, und sie ist kein Flitterstaat, sondern man sieht, dafs der Aufwand für immer gemacht wurde.

Wegen der Verzierung der Säulen und der zu denselben gehörigen Gesimse ist man nach dem Ergebnifs der Pompejanischen Architektur veranlafst, anzunehmen, dafs man sich der einfachsten aller Säulen-Arten, nemlich der *altdorischen*, am häufigsten und überhaupt da, wo es nicht darauf ankam, besondere Pracht zu zeigen, mit den einfachsten Gesimsen und Gliederungen bediente. Diese Säulen sind aber immer *cannelirt*; was wenig kostete, da der Kern der Säulen meistens gemauert und ihre Gliederungen aus Stuck waren. Es finden sich jedoch auch jonische und corinthische Säulen, meistens ebenfalls mit Cannelirungen. Eine Überladung mit Ausladungen ist selten; gewöhnlich sind alle Gesimse nur aus wenigen Gliedern, die aber oft geschmackvoll verziert sind, zusammengesetzt. Von jenem steinernen Wust von Gliederungen an Gesimsen, Säulen und Postamenten, den die Nachahmer, besonders in den Zeiten des Rococo-Baustyls, geschaffen haben, wufsten die Alten nichts. Man ist in neueren Zeiten wohl dadurch auf diesen Abweg gerathen, dafs gerade einige grofse Gebäude des Alterthums, die schon in die Zeit der Entartung der altrömischen Architektur gehören und also von dem Fehler der Überladung nicht frei sind, z. B. das *Colosseum* und die *Triumphbogen zu Rom*, erhalten geblieben sind, während so viel anderes Schöne zu Grunde gegangen ist.

Übrigens ist kein Zweifel, dafs alle altrömischen Gebäude mit prächtigen *Farben* verziert oder, wenn man den Ausdruck haben will, *polychromisirt* waren. Ich sage *prächtige* Farben: denn Azurblau, Goldgelb, Zinnoberroth, Grasgrün, Indischroth und Schwarz sind nicht gespart; weshalb man aber doch nicht sagen kann, dafs diese Färbung grell und anstöfsig gewesen sei. Die Farben sind vielmehr sehr harmonisch zusammengeordnet, und da in der Regel die altrömische Verzierungsmalerei sehr hell gehalten ist, so machen die lebhaften Farben eine sehr heitere und kräftige Wirkung.

Die Wandflächen über den oben beschriebenen, häufig mit Marmor belegten Brüstungen waren reichlich mit Farben und selbst mit Malereien verziert, und zwar schon in Häusern von geringerer Bedeutung; was die Kunstliebe der Alten beweiset. Eben so fanden sich solche Verzierungen auch an den Decken, besonders an den gewölbten Decken. Ich möchte die Art der Verzierung der Wände mit Malereien hauptsächlich in drei Classen theilen.

Die *erste* Classe ist diejenige, wo die Wände in regelmässige Felder symmetrisch getheilt, die Felder mit kräftigen Farben angestrichen sind und mehr oder weniger verzierte Einfassungen haben, während die Mitten der Felder oft von zierlichen kleinen schwebenden Figuren geschmückt werden. Diese Art der Verzierungsmalerei hat in der modernen Baudecoration vielfältige Nachahmung gefunden, und findet sie noch täglich. Die kleinen Figuren sind nicht ängstlich, aber meistentheils sehr schön gezeichnet und colorirt, so daß die Kunstfertigkeit der Alten zu bewundern ist: sie erstreckte sich so weit, daß selbst der wenig bemittelte Haus-Eigenthümer sich Kunst-Arbeiten verschaffen konnte, die jetzt die besten Meister gern als ihre Productionen anerkennen würden. Die Einfassungen der Felder bestehen oft nur aus einigen farbigen Linien, mit zierlichen Ausläufen und Eckstücken, in denen sich oft eine unnachahmliche Grazie zeigt, von der man nicht sagen kann, woher sie eigentlich kommt und worin sie liegt; so wenig wie man bei musicalischen Tönen sagen kann, warum sie Leidenschaften, ja Gesinnungen ausdrücken; und selbst auch diese offenbaren sich in diesen geistreichen antiken Linien, oder, um es vollständiger auszudrücken, in der griechisch-römischen *Arabeske*.

Die *zweite* Classe der Verzierungsmalerei ist wohl eigentlich die vollkommenste und prächtigste von Allem, was je Gebäude-Verzierung war und sein wird. Die Wände wurden wiederum in regelmässige Felder getheilt, die Felder aber mit historischen Bildern, von Arabesken eingefasst, ausgefüllt. Das Museum von *Portici* hat eine höchst bedeutende Sammlung solcher von den Mauern von *Pompeji* und *Herculanum* abgenommener Malereien, die uns eine klare Vorstellung von der Malerkunst der Alten geben. Die Gegenstände der Bilder sind meistens mythologisch, oder doch aus der griechischen und römischen Geschichte genommen; die menschlichen Figuren sind oft lebensgroß, ja mehr als lebensgroß. Auch Landschaften sind von der Füllung der Felder nicht ausgeschlossen.

Die *dritte* Classe begreift aber die sogenannten *Grotesken*. Über dieselben äußert sich *Vitruv*, nachdem er vorher die ältere, nach seiner Ansicht

allein achtungswerthe Art der Malerei durch Abbildungen natürlicher Gegenstände geschildert hat, folgendermaassen. „Jetzt werden die Tünchefelder eher mit Ungeheuern, als mit den Abbildungen geschehener Dinge bemalt. Statt der Säulen bringt man Schilfhalme an, statt der Dachgiebel Linienschnörkel mit krausen Blättern und Voluten; eben so Candelaber, welche Abbildungen kleiner Gebäude tragen, auf deren Giebeln zarte Stengel in Krümmungen aus ihren Wurzelblättern sprossen, die ohne vernünftige Ursache allerhand Gestalten tragen; aus den Stengeln sprossen Blumen, in denen sich Figuren halb verbergen, die bald Menschen – bald Thierköpfen ähnlich sind.“ Man sieht, *Vitruv* ist erzürnt über diese Art der Malerei; denn er will, man soll nichts vorstellen, was nicht ist und nicht sein kann. Seine Beschreibung der Grotesken ist auch keinesweges übertrieben: im Gegentheil hätte er noch Kühneres, Verwegneres nennen können. Indessen kann man nicht wohl seiner Meinung sein. Bei aller Bewunderung für eine treffliche und wahre *Erzählung*, sehe ich einestheils nicht ein, warum ich mich nicht auch über ein geist- und phantasiereiches arabisches *Mährchen* erfreuen soll; ja ich kann nicht einmal sagen, dieses sei schlechter, als jene; ich bekenne mich zu *Goethe's* Grundsatz, daß zur Arabeske Alles passe, was eine schöne Form hat. Auch ist es nichts weniger als *leicht*, schöne Arabesken und Grotesken zu *erfinden*: viel schwerer vielmehr, als vorhandene schöne Gestalten *abzubilden*. Man betrachtet Dergleichen wohl als Ausschweifungen der Phantasie und Ausartungen der Kunst; und es ist gar nicht in Abrede zu stellen, daß man darin auch zu weit gehen könne; so wie es z. B. nicht zu billigen wäre, wenn man arabische Mährchen auf der Kanzel vorträge. Auch Dies, wie Alles Andere, muß am rechten Ort sein. Eine Überladung mit phantastischer Kunst thut nicht wohl, aber schlimmer noch ist eine Überladung mit phantasielosen nüchternen Bildungen. Eine noch ganz im Kindes-Alter stehende Kunst ist zum Phantastischen nicht befähigt, und es würde befremdend sein, daß die Grotesken schon zu *Vitruvs* Zeiten im Schwunge waren, wo doch eben erst die altrömische Bauart in ihre größte Blüthezeit trat, wenn wir nicht wüßten, daß diese Baukunst nichts anderes als eine Fortsetzung der altgriechischen war, die damals schon culminirt hatte.

Die Nachahmung dieser drei Arten von Verzierungs-malerei ist der Verzierungs-geschmack unserer jetzigen Zeit, und ich glaube, daß die Nachahmung noch einer grossen Ausbildung fähig ist, wenn schon zu zweifeln, ob wir in unserer Zeit noch eine so lebendige Natur-Anschauung, oder, wenn der Ausdruck gestattet ist, ein so frisches Naturgefühl haben, um solche Gestalten wie

die Wunderthiere der altrömischen Arabeske, mit solchem Ausdruck von Grazie, Leidenschaft und Gefühl, erfinden zu können. Es erfinde einmal Jemand einen solchen sterbenden Hippogryphen, wie das bekannte kleine Pompejanische Wunderbildchen? Übrigens ist noch zu erwähnen, daß die drei Classen von Verzierungs-malerei auch vereinigt vorkommen. Davon giebt das in Contouren gezeichnete Titelblatt von „*Gell's* und *Gaudy's* Pompejana“, welches *nur* aus Malereien und Bronze-Arbeiten aus Pompeji zusammengesetzt ist, ein sehr schönes Beispiel.

Öffentliche Gebäude der alten Römer.

Nachdem ich in Vorstehendem die Architektur altrömischer Wohngebäude aus der Zeit der Blüthe derselben, die wir von *Sulla* bis *Constantin*, also ungefähr 350 Jahre lang rechneten, im Wesentlichsten charakterisirt zu haben glaube, bleibt noch übrig, Einiges von den Überresten der für öffentliche Zwecke in dieser Zeit aufgeführten Gebäude hinzuzufügen. Es sind dies *Tempel*, *Theater*, *Amphitheater*, *Foren*, öffentliche *Bäder* oder *Thermen*, *Triumphbogen*, *Brücken*, *Wasserleitungen* und *Canäle*, und endlich *Mausoleen*. Einiger größerer *Villen*, die mehr den Charakter öffentlicher Gebäude als von Privatwohnungen hatten, will ich gleichfalls gedenken.

Die Säulen-Ordnungen.

Im Ganzen ist die architektonische Ausbeute an diesen Trümmern monumentaler Architektur nicht so bedeutend, wie man es nach der Berühmtheit derselben erwarten sollte. Das Wesentlichste, was wir von ihnen übrig haben, ist eine Reihenfolge schöner *Säulen-Ordnungen*; besonders *jonischer* und *corinthischer*. Wenn nun auch Dies nicht so zu verstehen ist, daß man, wie in den ältern Lehrbüchern, die Lehre der altrömischen Baukunst fast nur auf die Anweisung, altrömische *Säulen-Ordnungen* zu zeichnen, zu beschränken hätte, so dürfte doch die Kenntniss der *Säulen-Ordnungen* keineswegs auch etwas Unbedeutendes oder gar Unnützes sein. Obgleich nach meiner Meinung treffliche architektonische Compositionen nicht das Ergebniss unbestimmter Gefühle und Phantasieen, sondern das Resultat einer wohl überdachten und überall sinnig durchgeführten Zweckmäßigkeit sind, so entsteht doch, eben aus dem vollkommenen Gelingen einer solchen Bestrebung, eine solche Befriedigung, ein so großer Genuß, daß man davon gleichsam bezaubert wird und, ohne unmittelbare Rücksicht auf materielle Vortheile, ein eben so großes, wenn nicht

gröfseres Wohlgefühl hat, als von irgend einer die Sinne unmittelbar berührenden Kunst. Zu solchen Ergebnissen in der Architektur glaube ich vor allen die *Säulen-Ordnungen* rechnen zu müssen, und es scheint mir wohl zu entschuldigen, wenn *Vitalpando* in der Begeisterung über ihre Schönheit meint, die ersten Säulen müßten vom Himmel gefallen sein, denn es gehe über menschliche Befähigung, etwas der Art zu erfinden. Doch ist es nicht so schwer, den Gang der Erfindung der Säulen bis in ihre Einzelheiten zu ergründen und zu erklären.

Die *Säule* ist nach der Grund-Idee nach gewifs nichts anderes als eine freistehende *Stütze*, wie sie bei der Errichtung des ersten menschlichen Obdachs nöthig und in einem milden, südlichen Klima auch genügend war. Man nimmt gewöhnlich an, dafs man solche Stützen am leichtesten und passendsten in gefällten und abgeschnittenen Baumstämmen fand, und dafs diese demnach das Vorbild der Säulen-Ordnungen seien. Dem dürfte jedoch nicht so sein; wenigstens haben die ältesten Säulen, die wir kennen, nemlich die *egyptischen*, ein *anderes* Vorbild. In *Egypten* gab es keine Wälder, und überhaupt nur wenige Bäume, die man besser als zum Verbrennen hätte benutzen können. Diesen Holzmangel, schon in den ältesten Zeiten, ersieht man unter andern daraus, dafs die Israeliten in Egypten die Backsteine nicht mit Holz, sondern mit Stroh brannten. So waren denn ohne Zweifel die freien Stützen, welche die Egyptianer bei ihren ersten Wohnungen anbrachten, keine Baumstämmen, sondern wahrscheinlich *Schilfbündel*, die durch horizontale Schilfreife zusammengehalten und, um ihre Tragfähigkeit zu verstärken, mit einer viereckigen steinernen Tafel bedeckt wurden. Dies zeigt ihre ganze Gestalt: die verticalen convexen Cannelirungen, welche wahre Rohre sind, zeigen es. Eben so die in gewissen Zwischenräumen angebrachten horizontalen, ebenfalls convexen Ringe, und selbst die Gestalten der Knäufe, welche die Deckplatte und die Blüthen der Schilfspitzen oder andere Wasserpflanzenblüthen vorstellen. Auffallend ist nur, dafs man, als in späterer Zeit die Geschicklichkeit, Bausteine zu bearbeiten, erfunden wurde, diese ersten Schilfbündelsäulen, die viel dicker waren und sein mußten als steinerne, dennoch nachahmte: aber der Mensch hangt an der Gewohnheit; und gewifs verstand man damals, als man anfang von Stein zu bauen, diese Schilf-Architektur schon zierlich und geschmackvoll einzurichten; so wie sich dann dieselbe auch nicht blofs auf die Säulen, sondern auch auf die übrige Bauart erstreckte, z. B. auf die mit dünnen Schilfbündeln verwahrten Kanten der Mauern, die also ursprünglich aus weichen Stoffen, z. B. Lehm, bestanden.

Übrigens finden sich auch genug *glatte* egyptische Säulen, bei denen man nur die Hauptform der Schilfbündelsäulen beibehalten hat.

Die *Säule* ist wahrscheinlich älter als die *Mauer*.

Die *griechische* Säule, besonders die *altdorische*, stand in offener Verwandtschaft mit der egyptischen. Ich möchte aber glauben, daß die dorische Säule in den waldigen Gegenden Asiens zuerst nicht in Stein, sondern in Holz nachgeahmt wurde; also durch Baumstämme. Das Holz bedingte die weitere Ausbildung der Formen der griechischen Säule. Wenn die hölzernen Schäfte unmittelbar auf dem Erdboden standen, mußten sie nothwendig bald faulen: man legte also denselben steinerne Tafeln unter; dies gab die Säulenfüße. Daß man diese Tafeln an Knauf und Fuß weiter ausbildete und ihnen einige Gliederungen gab, lag in dem Bildungstrieb des Menschen; es mußte der plumpe Übergang von der Steintafel zur runden Säule vermittelt werden. Ebenso bildeten sich die übrigen Theile der Säulen-Ordnungen, nemlich die Gesimse, nach dem Principe der Holz-Architektur. Die Architrave waren viereckige, zunächst über die Säule horizontal gelegte Hölzer, welche zur Vereinigung der Säulen unter sich nach der Frontenlinie dienten; die Frieze bildeten die Köpfe der Balken ab, die den Architrav mit dem innern Gebäude verbanden; der Carnies endlich stellte ein Holzstück dar, welches die Köpfe der Friesbalken deckte und die Sparren des Dachs, so wie deren Bedeckung trug. Der oberste Gesimstheil mußte von dem untern den vom Dach triefenden Regen ableiten und deshalb vortreten und eine angemessene Form bekommen; die nächsten Gliederungen unter demselben deckten die Sparrenköpfe und unterstützten die weit vortretenden obern Ausladungen.

So lassen sich alle Gliederungen und Theile der Säulen-Ordnungen leicht aus den einfachsten Zwecken ableiten. Auch selbst Das, was nicht mehr Gliederung, sondern eigentliches Ornament ist, hat wohl häufig in seiner Entstehung einen Constructionsgrund. Es mögen z. B. die so mannichfach und seltsam erklärten Voluten der jonischen Säulenknäufe durch ein breites Stück Baumrinde entstanden sein, welches man unter die obere Steinplatte des Knaufes legte, um das Hirnholz des hölzernen Säulenschafts gegen die Feuchtigkeit des Steins zu schützen, welches Rindenstück sich dann durch eben diese Feuchtigkeit an den vorstehenden Enden volutenartig zusammenrollte.

Ich bin übrigens weit entfernt, zu behaupten, daß auf solche Weise *alle* architektonischen Verzierungen durch Zufälligkeiten entstanden seien, sondern glaube vielmehr recht gern an einen Sinn, eine Neigung für Verzierung, die

sich ja in allen Äußerlichkeiten, welche der Mensch um sich schafft, die Kleidung nicht ausgenommen, offenbart.

Das Forum des Kaisers *Augustus*.

Die höchste Pracht in Gliederung und Verzierung der griechischen Säulen-Ordnungen hat sich erst bei den Römern offenbart; und zwar von der Zeit des Kaisers *Augustus* an, wo sich jene prachtvolle Marmor-Architektur entwickelte, die dem zugenommenen Reichthum und der feststehenden Macht der Römer möglich war. Auch fängt, wie schon oben gesagt, von dieser Zeit erst die eigentlich monumentale Architektur in Gebäuden zu öffentlichen Zwecken an, da früher selbst die größten öffentlichen Gebäude, Theater, Amphitheater und Foren, aus vergänglichen Stoffen und sogar aus Holz erbaut wurden.

Zunächst möchte ich der Überreste eines Tempels erwähnen, den man in Rom *Torre dei conti* nennt. Man glaubt, daß er das Hauptgebäude des *Forums des Augustus* bildete und dem rächenden Mars (*Mars ultor*) gewidmet war. Es sind davon, nebst Fundamenten und Mauerwerk des Tempels selbst, und der Umfassung des Forum, hauptsächlich nur drei prächtige corinthische Säulen und ein Pilaster übrig. Die Säulen sind nach *Vasi* 74 Palmen hoch und haben 24 Palmen im Umkreise. (*Palladio* giebt ihre Höhe zu 48 vicentinischen Füssen an.) Sie sind aus griechischem, und zwar, wenn ich mich recht erinnere, aus *parischem* Marmor verfertigt, sind cannelirt und, so wie die Überreste der Gesimsstücke, höchst prächtig verziert. *Palladio* hat davon sieben Tafeln gegeben, aus welchen die Einzelheiten und die Restaurationen des Ganzen ersichtlich sind. Als einer vollkommeneren Restauration des Grundrisses und des ganzen Forums des *Augustus* dürfte „die Darstellung des alten „römischen Forum von *Bunsen* und *Engelhard*“ (meinem ältesten Sohne), in der bekannten Beschreibung der Stadt *Rom* von *Platner*, *Bunsen*, *Gerhard* und *Röstel* zu gedenken sein.

Verhältnisse, Verzierung, Ausführung und Stoff sind an diesem Monumente von so großer Schönheit, daß man wohl sieht, es gehöre in die beste Epoche altrömischer Architektur. *Augustus*, der es erbaut hatte, regierte 27 Jahre vor und 14 Jahre nach Christi Geburt.

Auf zwei der vorhandenen Säulen und deren Rückmauer hat man in späterer Zeit unter Papst *Innocenz III.* mit barbarischer Geschmacklosigkeit einen Thurm gebaut, welcher mit seiner nicht im mindesten hierher passenden Anordnung und den mesquinen Formen seiner Backstein-Architektur unendlich

kleinlich, ja lächerlich aussieht; die prächtigen alten Marmorsäulen schauen wie Geister unter ihm hervor.

Das Pantheon des *Agrippa*.

Ein anderes, höchst bedeutendes Monument aus *Augustus* Zeit ist das *Pantheon* in *Rom* (dort gewöhnlich die *Rotonde* genannt), welches von *Marcus Agrippa*, dem Schwiegersohne des Kaisers *Augustus*, erbaut wurde. Ich halte es, mit vielen andern Architekten und Sachverständigen, für einen Theil der *Bäder des Agrippa*; denn es ist keine *Tempel*-Architektur an demselben; es sieht nicht im geringsten irgend einem Tempel, nicht einmal einem runden Tempel ähnlich. Im griechisch-römischen Tempel war die *cella* das Heiligthum zur Aufbewahrung der Statue des Gottes, dem der Tempel gewidmet war; Opfer und Gottesdienst wurden in dem, meistens sehr prächtigen, oft mit Säulengängen umgebenen *Tempelhofe* verrichtet: wie läßt sich nun wohl das Innere des Pantheon für eine Tempelzelle halten?

Nachdem im Jahre 1824 durch die Ausgrabungen in den Bädern des *Caracalla* zu *Rom* weitere Spuren entdeckt worden sind, daß mitten hinter der *cella media* oder *solaris* eine sehr ähnliche Rotunde wie das Pantheon sich befunden hatte, die man mit Recht für die heiße Badehalle (*caldarium*) oder auch für ein demselben Zweck verwandtes *laconicon* hält, und da wir wissen, daß in der Gegend, wo das Pantheon steht, *Agrippa Thermen* mit einem *laconicon* erbaute, so ist um so weniger zu zweifeln, daß das Pantheon dieses *laconicon* war. Das *caldarium* der Bäder des *Caracalla* und das Pantheon restauriren sich gegenseitig. Auch in den Bädern des *Diocletian* in *Rom* befindet sich eben so hinter der *cella media* (der jetzigen Carthäuserkirche) eine Rotunde jener Art; wenn schon in kleineren Verhältnissen. *Palladio* giebt zehn Blätter Grundriffs, Aufrisse, Durchschnitte und Einzelheiten vom *Pantheon*, die freilich auch ziemlich freie und nicht gerade nachgewiesene Restaurationen enthalten. An der Rückseite des Pantheon ist bemerkbar, daß hier ein anderes Gebäude mit ihm zusammenhing, welches ohne Zweifel die übrigen Thermen enthielt. *Palladio* setzt daselbst den Theil einer *cella media*, sagt aber nicht, ob dies eine Restauration, oder ob das Gebäude bei seiner Aufmessung wirklich vorhanden war. Den besten Begriff von der äußern Erscheinung des Pantheon giebt das bekannte schöne Blatt von *Piranesi*; nur muß man nicht vergessen, daß die beiden kleinen Thürme über der Vorhalle modernen Ursprungs sind.

Die von 8 sehr schön proportionirten corinthischen Säulen in der Fronte und 8 dergleichen in der Tiefe getragene *Vorhalle* ist 150 Palmen lang und 60 Palmen tief. Die Säulenschafte, aus röthlichem und grauem orientalischen Granit, haben 20 Palmen im Umfang, also 4 bis $4\frac{1}{6}$ F. (vicentinisches Maafs) im Durchmesser und sind, mit den Knäufen und Füßen, $40\frac{1}{4}$ F. hoch. Drei Säulen an der östlichen Seite der Halle, welche eine Feuersbrunst beschädigt hatte, sind ergänzt worden. Von den *Farben* der Marmor- und Granit-Arten in den Ruinen des Alterthums muß man sich nicht immer eine besondere Wirkung versprechen; sie verschwinden bald unter einem feinen sammetgrauen Überzug, den Luft und Regen hervorbringt. Aber diese Pantheonsäulen sind wunderschön *proportionirt* und geformt; eben so die Gliederungen der Gesimse. Schade nur, daß die Knäufe der Säulen so sehr beschädigt sind. Die Vorhalle hat im Innern drei durch die Säulen geschiedene Abtheilungen. Die mittlere führte zu dem großen Eingange des Pantheon und ist zwischen den Säulen 33 F. $9\frac{1}{2}$ Z. (V. M.) weit, die beiden Seitentheile endigen in großen, 16 F. weiten Nischen.

So schön nun auch diese Vorhalle an und für sich ist, so schließt sie sich doch keineswegs an die übrige Architektur des Pantheon an und ist auch nicht mit demselben im Verbande aufgemauert. Dagegen sind über dem Fronton, etwa 15 F. höher, die Anfänge eines weiter zurückstehenden Frontons (unter den neuen Thürmen) sichtbar, welches sich an die Architektur des Hauptgebäudes, namentlich an das mittlere Kranzgesims anschließt und mit demselben gleichförmig gegliedert ist. Nun enthält aber der Fries der Vorhalle die deutliche Inschrift *M. Agrippa. L. F. Cos. Tertium. Fecit.* Und da *Agrippa* die Thermen gebaut hat, wozu das Hauptgebäude zu rechnen ist, und über der Vorhalle sein Namen steht, so müßte man annehmen, *Agrippa* selbst habe die Vorhalle mit so wenig Harmonie zum Hauptgebäude errichten lassen; was kaum denkbar ist.

Es ist aber auch überhaupt nicht glaublich, daß zu einem *caldarium* oder *laconicon* ursprünglich ein so prächtiger Eingang geführt habe. Es ergibt sich weiter, daß die jetzige Eingangsthüre der Rotonde nicht die ursprüngliche ist: ihre Gesimse sind höher als das untere Kranzgesims der Rotonde. Es zeigt sich überhaupt, daß die ursprüngliche Architektur der Rotonde durch diese Thüre gestört ist; und auch inwendig an der gegenüberstehenden Altarnische oder Tribüne (wie sie gewöhnlich genannt wird) die sich dem Eingange gegenüber befindet, ist eine solche Störung bemerkbar. Hieraus und aus der

ungenauen Verbindung der Gesimse und aus andern Mängeln der Ausführung geht deutlich hervor, daß hier *Veränderungen* gemacht worden sind. Selbst das Eingreifen der Bogen über dem Eingange und der Tribüne in die Attica im Innern ist nicht harmonisch.

Durch alles Dieses halte ich mich berechtigt, anzunehmen, daß sowohl die Eingangsthüre, als die Tribüne, später, wahrscheinlich zur Zeit der Einrichtung der Rotunde zur christlichen Kirche, die im Anfange des siebenten Jahrhunderts nach Christo vom Papst *Bonifacius IV.* mit Bewilligung des *Phocas* erfolgte, ausgeführt worden seien, und daß auch zu dieser Zeit die Vorhalle, die mit der Architektur der großen Eingangsthüre in so naher Verbindung steht, aufgeführt wurde; und zwar durch die Versetzung eines aus den damals wahrscheinlich schon in Trümmern liegenden Prachtbauten des *Agrippa* entnommenen Porticus, so daß man also die Inschriften mit versetzen mußte, wenn man den Fries und den Architrav nicht einbüßen wollte. Ich sage: *die Inschriften*; denn an dem Architrav befinden sich ebenfalls kleine Inschriften, welche bezeugen, daß die Kaiser *Septimius Severus*, *Pertinax*, *Marcus Aurelius* und *Antoninus Pius* das *Pantheon* haben *herstellen* lassen. (Die Inschriften sind, soweit sie erhalten, deutlich in der obenerwähnten Abbildung von *Piranesi* angegeben.)

So wenig nun die Architektur der *Rotunde* im mindesten mit der eines altrömischen Tempels verwandt ist: eben so gewiß ist die *Vorhalle* ein Werk wirklicher *Tempel*-Architektur.

Aus allen Diesem schliesse ich, daß die Rotunde ein Theil der *Thermen des Agrippa*, ihre Vorhalle aber die Fronte eines ganz andern Tempelbaues sei, nemlich des *Tempelbaues des Agrippa*, welcher das *Pantheon* genannt wurde. Diese Annahme scheint vielleicht kühn; aber ich halte sie für gerechtfertigt. Alles deutet auf sie hin; auch wird der aufmerksame technische Sachverständige an der Vorhalle vielfältig Merkmale entdecken, daß die Säulen und Architekturtheile, woraus sie besteht, schon einmal anderswo gedient haben.

Von der Construction der Vorhalle ist noch zu erwähnen, daß sich über derselben ein Dachstuhl befand, der von 40 F. langen Balken aus vergoldetem Erze getragen wurde, deren jeder aus drei starken bronzenen Tafeln so zusammengenieht war, daß er gleichsam eine Rinne bildete. Aus diesen Balken wurden später auf Befehl des Papstes *Urban VIII.* die Säulen des Tabernakels des Haupt-Altars der *Peterskirche* und Kanonen für die *Engelsburg* gegossen.

Der Durchmesser der Rotunde beträgt im Lichten 194 Palmen und die Höhe vom Fußboden bis in den Scheitel der Kuppel eben so viel; die Mauern sind 30 Palmen dick. Aufser der Unterbrechung der Peripherie durch den Eingang und die demselben gegenüber befindliche Altarnische oder Tribüne hat die Rotunde noch sechs andere grofse Nischen, die jetzt zu Seitencapellen eingerichtet sind; von denen ich aber, wegen ihrer Ähnlichkeit mit denen in der Rotunde der Bäder des *Caracalla*, glaube, dafs sie ursprünglich grofse Badekufen enthielten. (Man sehe den Plan der Restauration dieser Bäder von *Blouet* und *Scheppig* im dritten Bande der oben angezogenen Beschreibung von Rom von *Bunsen* u. a.)

Die Säulen, welche diese Nischen von der Rotunde absondern, sind theils aus *giallo antico*, theils aus *paonazzetto*, und cannelirt, also prächtig genug; ihre Knäufe und Füfse sind aus weifsem Marmor sehr schön gearbeitet. Der Fries des rund umlaufenden Gesimses ist aus Porphyr; das übrige Gesims aus weifsem Marmor. Der Fußboden der Rotunde ist ebenfalls aus Marmor und Porphyr. Die Attica über diesem Gesimse war mit farbigem Marmor und mit porphyrenen Pilastern verziert, welche Basen und Knäufe von *giallo antico* hatten, die aber, um sie anderweit zu benutzen, unter *Benedict XIV.* abgenommen und durch neue, nicht sehr schöne Verzierungen ersetzt wurden. Die Kuppelcassaturen waren im Alterthume mit Verzierungen aus Blei und Silber geschmückt. Da wo jetzt die grofse Altar-Nische ist, war ohne Zweifel ehemals der Eingang zu den Thermen.

Die Rotunde erhält Licht und Luft durch eine runde Öffnung im Scheitel der Kuppel, welche $37\frac{1}{2}$ Palmen weit ist. Diese Öffnung ist jetzt *ganz offen*; woraus aber nicht folgt, dafs sie es auch in alten Zeiten war. Es ist möglich, dafs sie mit Scheiben von gegossenem Glase geschlossen war. Zu *Pompeji* hat man in einem Auskleidezimmer der öffentlichen Bäder eine Öffnung mit einer einzigen $\frac{2}{3}$ Zoll dicken Scheibe von gegossenem Glase bedeckt gefunden, welche 4 Palmen 1 Zoll hoch und 5 Palmen 6 Zoll breit war, so dafs man wohl im Stande sein mochte, für das Deckenlicht in der Rotunde ein Fenster aus Bronze und grofsen Scheiben zusammenzusetzen. Fast noch wahrscheinlicher wäre es aber, dafs die Öffnung, während man die Rotunde durch Lampen beleuchtete, durch ein ehernes, an Ketten schwebendes Schild, wie *Vitruv* (Buch V. Cap. X.) beschreibt, geschlossen wurde; so dafs man die innere Temperatur durch Auf- und Niederziehen des Schildes reguliren konnte. Auch wäre es möglich, dafs dieses Schild verzierungsartig durchbrochen war

und dafs die Durchbrechungen mit Glas ausgesetzt waren. Die Rotunde wird jetzt durch die obere Öffnung sehr hell erleuchtet, und würde auch noch hell genug bleiben, wenn das Licht der Öffnung etwas beschränkter wäre.

Das Mauerwerk der runden Umfassung sowohl, als der Kuppel der Rotunde, besteht aus Backsteinen, Tufsteinen und Puzzolan-Mörtel. Nach *Palladio's* Abbildungen wechseln regelmässige Schichten von Backsteinen oder Tufsteinen mit Gufsmauerwerk aus Steinbrocken und Mörtel, und die Kuppel, mit ihren Cassaturen, soll ganz aus Gufsmauerwerk sein; was ich aber, nach Analogie ähnlicher Constructionen, für irrig halten und annehmen möchte, dafs in der Kuppel ein regelmässiger Backsteinverband sich finde. Die auswendig sichtbaren, in die Rundmauern eingesprengten Bogen scheinen den Zweck zu haben, das Gewicht der obern Rundmauer und der Kuppel von den grossen Nischen abzuleiten. In den Rundmauern sind Gänge und Treppen angebracht, durch welche man zu der Kuppel gelangen und sie besteigen kann. Die Kuppel ist jetzt mit Blei bedeckt.

Nach meiner Erklärung der ursprünglichen Benutzung der Rotunde ist es auch begreiflich, weshalb Gegenstände, die nach alten Schriftstellern im Pantheon gewesen sein sollen, sich jetzt nicht mehr in der Rotunde finden; z. B. die Säulenknäufe von syrakusischem Erze, deren *Plinius* gedenkt, und die von ihm bezeichneten Karyatiden des *Diogenes*; indem nemlich die Rotunde das Pantheon *nicht* ist. Vorzüglich aber entfernt dieser Aufschluß über die Architektur dieses so bedeutenden Monuments altrömischer Bauart von derselben den Vorwurf der Characterlosigkeit und phantastischen Zusammensetzung.

Der sogenannte Tempel der *Minerva medica* zu Rom.

Mit eben so wenig Rücksicht auf die durchaus normale Gestaltungen altrömischer Gebäude hat man ein der Rotunde in der Form und ohne Zweifel auch im Zwecke verwandtes Gebäude bald zu einem *Tempel*, bald gar zu einer *Basilica* machen wollen. Ich meine den sogenannten *Tempel der Minerva medica*; was das Bauwerk eben so wenig sein kann, wie die Basilica des *Cajus* und *Lucius*, welche *Augustus* diesen seinen Enkeln zu Ehren erbaut haben soll. Und warum soll es diese Basilica sein? weil es vom Volke gewöhnlich *Galluce* oder *Gallucio* genannt wird, was soviel bedeute wie *Cajo ed Lucio*! Es giebt mehrere Gebäude dieser Art aus dem römischen Alterthume, z. B. den sogenannten Tempel des *Hustens* in *Tivoli* (der auch nimmermehr ein Tempel ist); ein Gebäude auf einem Flügel der Bäder des

Caracalla (nicht die oben erwähnte Rotunde); mehrere dergleichen in der *Villa Adriana*: alle diese waren ohne Zweifel Theile von *Thermen*.

Palladio hat von dem *Gallucio* einen Grundriss und einen Durchschnitts-
riss gegeben: beide freilich restaurirt und ohne genügende Zuverlässigkeit.
Der Haupttheil ist eine Rotunde, die im Innern ein Zehneck bildet, von
70 vicentinischen Fussen Durchmesser von Ecke zu Ecke. Neun Seiten haben
große halbrunde Nischen von 16 Fufs Durchmesser; in der zehnten Seite ist
der Haupt-Eingang. Dieses Zehneck ist auf eine sehr merkwürdige Weise
überwölbt. Das Zehneck ist nemlich zu einem vollkommenen Kreise zusam-
mengezo- gen, so daß die Wölbung eine eigentliche Kuppel ist. *Palladio* so-
wohl, wie *Piranesi*, haben dieselbe unrichtigerweise wie ein zehneckiges
Klostergewölbe gezeichnet. Von den zehn Kanten laufen aber Gurtbogen nach
dem Scheitel der Wölbung hin und in demselben zusammen, welche sorgfältig
aus Backsteinen gemauert sind, während die Räume zwischen diesen Gurtbogen
mit Tufsteinbrocken und Ziegeln leichtfertiger ausgemauert und deshalb auch
herausgefallen sind, so daß die Rippen fast allein standen und die Luft zwischen
denselben durchschien. Vor einigen Jahren sind auch die Rippen eingestürzt.

Das in den Bädern des *Caracalla* noch erhaltene, sehr ähnliche Ge-
bäude, welchem ein gleiches auf dem andern Flügel gegenüberstand, will man
für einen *Conversationssaal* halten: ich erlaube mir, an dieser Bestimmung zu
zweifeln, und bin der Meinung, daß diese Flügel der Thermen *Frauenbäder*
enthielten, und daß die Rotunden (sie sind eigentlich achteckig) die *Caldarien*
derselben (die heißen Bäder) waren und in den Nischen Wasserbecken standen.

Das Theater des *Marcellus* zu Rom.

Eins der bedeutendsten Gebäude, die *Augustus* in Rom errichtete, war
das Theater, welches er nach dem Namen des Sohnes seiner Halbschwester
Octavia, das des *Marcellus* benannte. Es ist wenig davon erhalten; aber es
ist das erste Beispiel eines altrömischen Gebäudes, in welchem mehrere Säulen-
Ordnungen *übereinander stehen*; und zwar mit jener ungemessenen Überladung
von horizontalen Gliederungen, deren Nachahmung in der modernen Baukunst
so viel Übelstände gestiftet hat. Jedes Stockwerk nemlich (deren drei und
nach der Meinung Anderer sogar vier waren) enthält die vollständige Ordnung:
zunächst ein in der Brüstung fortgesetztes Postament; dann die Säule selbst,
mit Knauf und Fufs, und dann das vollständige, aus Architrav, Fries und
Carnies bestehende Gesims, auf welchem nun wieder das Postament der

nächst höheren Ordnung steht. Rechnet man dazu noch die Ausladung der Kämpfergesimse der Bogen-Öffnungen, so ergibt sich eine höchst widerwärtige Überladung mit Gliederungen; die freilich später am Colosseum des *Vespasian* noch weiter getrieben ist und keinesweges den Eindruck von Reichtum und Pracht, sondern vielmehr den von Geistes-Armuth und Langweiligkeit macht. Das unterste Stockwerk des Theaters hat keine Postamente, und auch die Säulen desselben haben keine Füße; was in der Verbindung mit der übrigen altrömischen Bauart der Theater inconsequent und hässlich ist.

Die Brücken des *Augustus* bei Narni und Rimini.

Augustus hat auch mehrere *Brücken* in Italien erbauen lassen; z. B. die Brücken bei *Narni* und bei *Rimini*.

Die Brücke bei *Narni* war ein ansehnliches, aus Quadern sorgfältig aufgeführtes Werk, von vier Bogen, deren einer, der mittlere, über dem Stromstriche, beträchtlich weiter ist, als die übrigen. Nur einer der kleineren Bogen, nemlich der an der Stadtseite, hat sich noch geschlossen erhalten; die übrigen sind eingestürzt; wahrscheinlich wegen bedeutender Senkung des mittelsten Pfeilers, der im Wasser, aber noch nahe am Ufer steht, und der wohl unfest gegründet war und vom Strom nach und nach unterwaschen wurde. Der Pfeiler steht übrigens noch ziemlich senkrecht, weil seine massive Zusammensetzung aus Quadern, nicht allein von aussen, sondern auch im Kerne, ihn in Verband erhalten haben mag.

Die Brücke zu *Rimini*, welche das Volk noch jetzt die Brücke des *Cäsar* nennt, hat fünf Bogen, deren mittlerer etwas weiter als die übrigen und deshalb elliptisch ist; während die andern Kreisbogen sind. Die Brücke ist sehr dauerhaft aus grossen Marmorquadern erbaut, und wird noch jetzt benutzt. Keiner der Bogen ist über 50 Fufs weit. Die Brücke hatte ursprünglich eben so wenig Eisbrecher, wie die von *Narni*; später sind solche der Brücke bei *Rimini* hinzugefügt, aber bald wieder zerstört worden. Die Brücke war nicht allein sehr solid gebaut, sondern sie war auch verziert, indem an den Stirnmauern Vertiefungen mit kleinen Pilastern und Gesimsen angebracht waren, die halberhabene Arbeiten enthielten.

Die Pyramide des *Cajus Cestius*.

Diese von *Augustus* zu Rom erbaute, schon oben gedachte, 112 Fufs hohe Pyramide war ohne Zweifel eine Nachahmung der ägyptischen Pyramiden im Kleinen, und ein *Grabmonument*.

Sie unterscheidet sich wesentlich von ihren Vorbildern dadurch, daß sie nicht stufenweise abgesetzt ist, sondern die Quadern schräg nach der Pyramidenlinie anlaufen; auch hat sie in der Mitte einen sichtbaren Eingang zu einer Grabeszelle.

Das Mausoleum des *Augustus* zu Rom.

Prächtiger und bedeutender war das *Mausoleum des Augustus* zu Rom. Es bestand aus einem colossalen cylindrischen Bau, der sich terrassenförmig in mehreren Absätzen erhob. Die Terrassen waren mit Baum-Alleen bepflanzt. Der unterste Rundbau hatte 13 große, mit Halbkuppeln überwölbte Nischen. In der mittelsten war der Eingang zu der im Centrum liegenden runden Treppe, auf welcher man die verschiedenen Terrassen erstieg. Das Mausoleum lag im *Marsfelde*, unmittelbar an einem Haine. Die 12 andern Nischen bildeten Exedren, in welchen die in dem Haine Lustwandelnden ausruhen konnten. Von den Terrassen des Monuments hatte man eine weite Aussicht: an der einen Seite über den Hain, an der andern Seite auf die Prachtbauten des Marsfeldes. In *Durand's* „Parallele des édifices anciens et modernes“ findet man eine schöne Restauration dieses Monuments.

Die Villa des *Mäcenat* zu Tibur.

Ein merkwürdiges Gebäude aus der Zeit des *Augustus* ist die *Villa des Mäcenat* zu *Tivoli*, dem alten *Tibur*, wo auch *Horaz*, *Catull* und *Varus* ihre Landhäuser hatten, von denen ebenfalls noch Überreste vorhanden sind. Die des *Mäcenat* war die größte Villa. Sie war zweistöckig und lag an dem Rande des Hügels, mit der einen Fronte nach der römischen Campagna, mit der entgegengesetzten Fronte nach der Stadt; die eine Seite nach dem schönen Thale der *Teverone*, die andere nach dem Gebirge gewendet. Von der Campagna her führte die *via consularis* durch das untere Stockwerk der Villa. Der mit einem grandiosen Tonnengewölbe bedeckte Weg, welchen diese Straße einnahm, ist noch erhalten. Über demselben war im obern Stockwerke ein schöner, mit Arcaden umgebener Hof. Im 28ten Bande des Journals für die Baukunst habe ich bei den „Bemerkungen aus der alten, mittelalterlichen und neueren Baukunst“ ein Fragment von der Architektur dieses Hofes gegeben. An der Seite nach dem *Teverone* Thal stehen noch zwei Stockwerke der Villa, mit schönen gewölbten Räumen. In das zweite Stockwerk dieser Villa war eine bedeutende Wassermasse geleitet; sie stürzt jetzt *unter* derselben in das *Teverone* Thal hinab, wo sie die sogenannten *Cascadellen* bildet.

Gewiss wurde dieses Wasser zu Bädern aller Art benutzt; jetzt dient es zum Betriebe einer Eisenhütte, die sich in den Ruinen der ehemaligen Villa befindet.

Das Kaiserschloß auf dem palatinischen Berge.

Von den Bauwerken der unmittelbaren Nachfolger der Kaisers *Augustus* ist wenig vorhanden. Unter seinem Nachfolger *Nero*, der im Jahre 54 nach Chr. Geb. zum Kaiser gewählt wurde, fand der große Brand von Rom Statt. *Nero* baute ein Kaiserschloß auf dem palatinischen Berge, welches wegen der Pracht, die darin herrschte, das *goldne Haus* genannt wurde. Von dieser Pracht ist Nichts mehr vorhanden; man zeigt nur noch einige Fragmente seines Mauerwerks, aus welchen sich aber nicht viel auf das Ganze schließen läßt.

Das Colosseum und die römischen Amphitheater.

Ein sehr bedeutendes Denkmal altrömischer Bauart, wenigstens das großartigste der altrömischen Gebäude, welche sich erhalten haben, ist das vom Kaiser *Flavius Vespasianus* im Jahre 72 n. Chr. Geb. begonnene und vom Kaiser *Titus* vollendete *Colosseum* zu Rom. Der Sage nach verwendete *Vespasian* zu seiner Erbauung Zwölftausend gefangene Juden und Zehn Millionen Scudi. (Ein Scudo ist ungefähr 1 Thlr. 10½ Ggr.)

Dieses Amphitheater hat in seiner ovalen Umfangslinie 2416 Palmen und ist 232 Palmen hoch. Die *Arena*, um welche sich die Stufen erhoben, war ebenfalls oval und hatte 420 Palmen langen und 268 Palmen kurzen Durchmesser, mit 1100 Palmen Umfang. Sie war von einer Mauer umgeben, so hoch, daß die gehetzten wilden Thiere sie nicht überspringen konnten. Auf den *Gradinen* hatten 87 000 Zuschauer Platz, und in den obern *Arcaden* konnten noch 20 000 Personen untergebracht werden. Die Gradinen hatten drei horizontale Abtheilungen. Die erste hatte 12 Reihen Sitze, die zweite 15; beide waren von Marmor. Die dritte Abtheilung, die nicht mehr vorhanden ist, glaubt man, war von Holz. *Durand* hat in seiner „Parallele des édifices anciens et modernes“ auf der 39ten Seite Aufriss, Grundrisse und Durchschnitte, sowohl von diesem Amphitheater, als auch von denen zu *Capua* und *Verona*, als den größten, von welchen noch das Wesentlichste erhalten ist, gegeben; worin sich dann die Hauptmotive der Amphitheater-Architektur vor Augen stellen.

Die ovale Form war schöner, als die ganz kreisrunde; die Bewegungen in der Arena wurden dadurch mannichfaltiger; die Zuschauer waren einander

gegenüber näher. Die Anordnung der Sitze in ovalen, allmählig aufsteigenden und sich erweiternden Ringen war die natürlichste und einfachste. Allein *eine* Schwierigkeit dabei war nicht so leicht wie es scheinen mag zu heben: nämlich, daß die Amphitheater eine so *sehr* große Menschenmasse fassen mußten. Dadurch entstand, wenn man nicht durch breite Treppen und horizontale Gänge viel Zuschauerraum im Innern verlieren wollte, ein sehr großer Aufenthalt bei der Anfüllung und Ausleerung des Amphitheaters. Beim ersten Anblick mag diese Schwierigkeit so groß nicht scheinen, aber näher erwogen ist sie sehr groß. Ein modernes Theater, mit zwei Thüren und zwei Treppen, welches höchstens 1000 Zuschauer faßt, erfordert zu seiner Entleerung wenigstens $\frac{1}{8}$ Stunde: hätte also z. B. auch das Colosseum nur zwei Eingänge und zwei Treppen gehabt, so wären zur Entleerung $12\frac{1}{2}$ Stunde nöthig gewesen. Hätte man, was das einfachste zu sein scheint, die Gradinen von unten her auf einem Gange nächst der Arena besteigen lassen wollen, so würden die untern Gradinen durch die dann nöthigen vielen breiten Treppen größtentheils verloren gegangen sein, während sie doch gerade die besten Plätze gaben. Eben so nahm dann der daselbst nöthige breite Gang entweder der Arena oder den Gradinen viel Raum weg. Diese Schwierigkeiten hat man sehr sinnreich dadurch gehoben, daß man die Gradinen mit mehreren Stockwerken von Arcaden *umgab* und unter den Gradinen den sonst doch nicht nutzbaren Raum zu einer Menge Treppen benutzte, zwischen den Gradinen aber eine ebenfalls große Zahl von Ausgängen anbrachte, die zwar in die Gradinen einschnitten, aber doch wenig Raum wegnahmen.

Am *Colosseum* sind solcher Arcaden auswendig vier Reihen übereinander; inwendig in der That sechs; jede hatte 80 einzelne Hallen. Diejenigen des untersten, überall von Außen zugänglichen Stockwerks waren (und sie sind es noch, soweit sie vorhanden) mit römischen Ziffern numerirt. Wenn man nun den Zuschauern Marken gab, auf welchen eine der Ziffern stand, so wurde Jeder, indem er den gleichbezeichneten Eingang aufsuchte und die nächstliegende Treppe bestieg, leicht zu der Abtheilung der Gradinen geführt, in welcher er seinen Sitz nehmen sollte. Die Arcaden der obern Stockwerke dienten zur Verbindung der Treppen unter einander, und ihre Gestaltung, in weiten offenen Bogen, war, eben so wie ihr Zweck überhaupt, gut motivirt. Sie mußten sehr hell sein, um den tief unter den Gradinen liegenden Treppen hinreichendes Licht zu geben. In der That haben die obern Arcaden, wo dergleichen Treppen nicht zu erleuchten nöthig waren, nur sehr kleine Fenster-

Öffnungen, weil die möglichst wenig durchbrochenen Mauern derselben den Zuschauern mehr Schutz gegen Wind und Wetter gaben. Die vierte, oberste Arcadenreihe des Colosseums diente wohl hauptsächlich, um die Möglichkeit zu gewähren, das ganze Amphitheater mit einem *Segel* überspannen zu können. Auswendig an derselben waren, in Zwischenräumen von wenigen Füssen, 240 Kragsteine angebracht, und perpendicular über jedem derselben waren durch den Carnies des obern Hauptgesimses Löcher gebohrt, und Fries und Architrav waren eingekerbt, so dafs durch die Löcher metallene Säulen gesteckt werden konnten, die auf den Kragsteinen zu stehen kamen, welche dann das oberste Gesims beträchtlich überragten und dadurch die Möglichkeit gewährten, über das Amphitheater ein großes Tuch auszuspannen, welches nun die Zuschauer schützte. Man kann sich nach erhaltenen altrömischen Wandgemälden eine Vorstellung von der Gestalt einer solchen Decke machen. Die Säulen von Bronze waren nöthig, um das Segel mittels daran befestigter Seile in der Mitte in die Höhe zu halten, weil sonst das Regenwasser in der Mitte sich gesammelt hätte und durchgedrungen wäre. *Titus* soll den Luxus so weit getrieben haben, dafs er das Colosseum mit einem rothen *seidenen* Tuche, welches mit Gold gestickt war, überspannte. (*Rom* mufs damals ein Paradies für die *Stickerinnen* gewesen sein.)

Während soweit die Architektur des Colosseums ganz verständig und zweckmäfsig motivirt ist, läfst sich doch nicht Gleiches von seiner äufsern Verzierung sagen.

Schon das Theater des *Marcellus* giebt ein Beispiel von dem *Mifsbrauch der Säulen*, der am Colosseum noch weiter getrieben ist, indem hier die Säulen nicht mehr freistehende Stützen und wesentliche Gebäudetheile, sondern eigentlich nur Verzierungen sind; denn der Gewinn, dafs sie die Gesimse etwas weiter vorragen machen, so dafs das Innere der Arcaden etwas mehr Schutz gegen Sonne und Regen erhält, ist sehr unbedeutend. Dazu kommt die mehr als unangenehme Überladung mit horizontalen Gliederungen von Gesimsen und Postamenten, welche völlig zwecklos und dabei so äufserst kostspielig und nicht einmal dem Sinn und der Grund-Idee der Gliederungen gemäfs, sondern eigentlich blofse Masken sind. So hat man Brüstungen mit Postamenten angebracht, wo im *Innern* gar keine Brüstungen sind: also so, dafs man bei einem in den Arcaden entstehenden Gedränge recht wohl zu den Arcaden-Öffnungen hinaus hätte gestürzt werden können. Die Gesimse über den Säulen sind überhaupt am Colosseum nicht motivirt, da

die inneren Räume keine *Gebälke* haben, sondern überwölbt sind; die Überladung mit denselben ist um so unpassender, da die Gesimse nicht einmal an den Stellen angebracht sind, wo Gebälke hätten sein können.

Leider hat dieses üble Beispiel in der neuern Zeit, nach Wieder-Erstellung der alten griechisch-römischen Architektur, besonders bei den Franzosen zur Zeit Ludwigs XIV., viel Nachahmung gefunden und die geschmacklose und höchst theure Überladung mit Säulen-Ordnungen in dieser Zeit rechtfertigen müssen. Indessen hat man es auch wieder französischen Architekten zu verdanken, daß dieses Unwesen, welches sich über ganz Europa verbreitet hatte, wieder verbannt und der Geschmack in der Architektur, besonders in der Anwendung der Säulen-Ordnungen, wieder verbessert und vereinfacht worden ist. Besonders hat der französische Architekt *Durand* dieses Verdienst. Er hat gezeigt, wie man, wenn man Brüstungen auf Gesimse zu setzen hat, die Brüstungen, weit zweckmäßiger und schöner, unmittelbar auf den Architrav der Säulen-Ordnungen setzen kann; wodurch die Säulen höher und stärker, folglich ansehnlicher werden, Carnies und Fries erspart, die Verhinderung der Aussicht und des Regenablaufes weggeräumt und die Gelegenheit zu andern Verzierungen angebahnt wird. *Durand* hat in seinen „*Precis des leçons d'architecture*“ die Proportionirung und richtige Anwendung der Säulen-Ordnungen überhaupt erschöpfend behandelt, und Systeme aufgestellt, die sich in der Composition und Ausführung sehr bewähren.

Außer den schon oben gedachten altrömischen *Amphitheatern* zu *Verona* und *Capua* giebt es in Italien noch viele andere Überreste solcher Gebäude; z. B. in *Pompeji*, in *Otricoli*, so wie auch in den Nachbarländern; z. B. in *Nismes* im südlichen Frankreich, in *Pola* in *Istrien* u. s. w. Es scheint fast, als wenn jede bedeutende Stadt ein Amphitheater haben mußte; manche mögen wohl bloß von Holz gewesen und *deshalb* nicht mehr vorhanden sein. Eben so giebt es, außer dem *Theater* des Marcellus zu Rom, noch viele Reste antiker *Theater*. In *Pompeji* sind deren schon zwei ausgegraben, die sehr einfach sind. In *Herculanum* war ein prächtiges Theater, welches, da es ein Lavastrom übergossen hat, gewissermaßen auch noch vorhanden, aber nur erst theilweise durch unterirdische Gänge wieder erkennbar geworden ist. Prächtig, und geschmackvoll prächtig, war das Theater von *Taormina* in *Sicilien*; und auch von den Theatern zu *Catanea* und *Segesta* sind noch Überreste vorhanden, die auf sehr einfache Formen deuten.

Die Thermen des *Titus*.

Dem Colosseum gegenüber, am esquilinischen Berge, sind noch weitläufige unterirdische gewölbte Räume, die man zu den *Thermen des Titus* rechnet. Im Ganzen ist aber zu wenig davon aufgedeckt, um das Characteristische der Kaiserthermen daraus entnehmen zu können. Ich werde weiter unten, bei den Thermen des *Caracalla* und *Diocletian*, darauf zurückkommen.

Die Triumphbogen des *Titus*, des *Septimius Severus* und des *Constantin* zu Rom.

Außerdem befindet sich hier auch, ganz in der Nähe des Colosseums, ein anderes Monument aus *Titus* Zeit: nemlich der *Triumphbogen*, der ihm zu Ehren, wegen seiner Siege über die *Juden*, errichtet wurde. In *Rom* haben sich noch von drei Triumphbogen wesentliche Überreste erhalten: von dem eben genannten; von dem des *Septimius Severus*, und von dem des *Constantin*. Man betrachtet sie gern vorzugsweise als Repräsentanten der decorativen Architektur ihrer Zeit. Die Ornamentirung des Bogens des *Titus* ist schön erfunden und vortrefflich ausgeführt; man sieht sie als ein Denkmal aus der grössten Blüthezeit altrömischer Verzierungskunst an; übrigens ist der Triumphbogen nicht vollständig erhalten, und der kleinste unter den drei genannten.

Der Bogen des *Septimius Severus* hat schon eine weniger vollkommene Verzierung; sowohl in Erfindung als Ausführung. Man betrachtet ihn als ein Monument aus der Zeit der Abnahme der Baukunst.

Endlich der Bogen des *Constantin* hat eine schon wesentlich vernachlässigte Verzierung; denn, obgleich reich, ja überladen, ist sie doch unvollkommen erdacht und noch unvollkommener, ja fast mit barbarischer Nachlässigkeit ausgeführt. Man sieht diesen Triumphbogen als ein Zeugniß von dem Verfall der altrömischen decorativen Architektur an.

Titus wurde im Jahre 79 n. Chr. zum Kaiser gewählt. *Septimius Severus* im Jahre 193 und *Constantin* im Jahre 306.

Ich meinestheils sehe schon an dem Bogen des *Titus* den Anfang einer Architektur-Entartung; wäre es auch nur in dem Mißbrauch der Säulen, die lediglich zur Decoration bestimmt sind; nicht einmal mit dem Zweck, ein vorragendes und dem Gebäude Schutz gewährendes Gesims zu tragen. Ein solches war gar nicht da, indem das Gesims über den Säulen gekröpft war. An dem Bogen des *Titus* war es nur an den äusseren Säulen da und ging in der Mitte durch, so daß es allenfalls nur dem Bogen einigen Schutz gewährte;

an den andern Bogen ist es an allen Säulen, deren jeder Bogen vier in jeder Front hatte, gekröpft.

Der sogenannte Tempel des *Jupiter Stator* auf dem Campo vaccino zu Rom.

Titus Nachfolger *Domitian* hat ebenfalls Vieles gebaut. Einiges davon ist noch erhalten. Zu diesem gehören die Überreste des sogenannten Tempels des *Jupiter Stator* auf dem *campo vaccino* zu Rom. *Palladio* hat drei Abbildungen und Restaurationen davon gegeben, von denen die wichtigste die Einzelheiten der noch sammt Gesims erhaltenen drei Säulen betrifft. Schöner hat dieselben *Durand* in seiner „Parallele“ S. 71 und 73 dargestellt (unter gleichem Namen).

Palladio sagt, Einige glaubten auch, daß die drei Säulen (die schon zu seiner Zeit nur allein noch übrig waren) von einem Tempel des *Vulcan*, Andere, daß sie von dem Tempel des *Jupiter Stator*, den *Romulus* in dem Kriege mit den *Sabinern* gelobte, wieder Andere, daß sie von einer Brücke herrührten, die *Caligula* vom palatinischen nach dem capitolinischen Berge baute. *Kugler* nennt die Ruine einen Tempel der *Minerva*; auch wohl des *Castor* und *Pollux*. *Platner* nennt die drei Säulen „Das unbekannte Gebäude“ und ist der Meinung, daß sie wohl zu einem Tempel des *Castor* und *Pollux* gehört haben mögen.

Die drei Säulen, mit ihrem Gesimse, sind weltberühmt durch ihre harmonischen Verhältnisse, geschmackvolle Gliederung und schöne Verzierung: alle von der vortrefflichsten Ausführung. Sie sind aus parischem Marmor und cannelirt; aber was wunderbar ist (ich würde es nicht glauben, wenn ich es nicht selbst gesehen hätte): sie tragen Spuren, daß sie *angestrichen*, also polychromisirt waren. Die Rippen der Cannelirungen waren silbergrau, die Vertiefungen zinnoberroth. Möglich ist es, daß die Knäufe vergoldet waren. Die Säulen sind 65 Palmen hoch und haben $6\frac{1}{2}$ Palmen im Durchmesser.

Es ist am Ende nicht sehr wichtig, zu wissen, zu welchem Gebäude diese Säulen gehörten: so viel ist gewiß, daß sie nicht zu *Romulus* Zeit errichtet worden sind. Auch sind es keine Brückensäulen; vielmehr Kunstwerke aus der besten Zeit der römischen Architektur; d. h. aus einer Zeit, wo die Römer die geschicktesten griechischen Künstler beschäftigten; was zu *Domitians* Zeiten gewesen sein kann, für dessen Werk man das Gebäude hält, zu welchem sie gehörten. *Domitian* wurde im Jahr 81 n. Chr. zum Kaiser gewählt.

Der Palastbau des *Domitian* auf dem palatinischen Berge zu Rom.

Domitian baute auch einen Theil der Kaiserpaläste auf dem palatinischen Berge, von welchen noch Trümmer in der *Villa Spada* vorhanden sind. In der öfterwähnten Beschreibung der Stadt *Rom* sind im dritten Bande, erste Abtheilung, Notizen und eine Tafel mit Abbildungen der im vorigen Jahrhundert theilweise zerstörten Räume zu finden, nach welchen man glauben muß, daß die Verzierung derselben mit Pilastern, Gesimsen und Füllungen der gewöhnlichsten modernen Verzierung sehr ähnlich gewesen sei. Der Grundriß eines großen Saales, von welchem sich Reste in den Farnesischen Gärten finden, erinnert an die Monumente von *Baalbeck*, die von *Antoninus Pius* herrühren, der 57 Jahre später als *Domitian* zum Kaiser gewählt wurde.

Das Forum des *Nerva* zu Rom.

Der Kaiser *Nerva*, der im Jahre 96 n. Chr. gewählt wurde, hat in Rom ein prächtiges *Forum* erbaut, von welchem noch ein Stück der Mauer-Umgebung mit zwei corinthischen Säulen und deren reichverzierten Gesimsen vorhanden ist. *Palladio* hält dieses Forum für einen Tempel des *Nerva*, und in dem großen Plane von dem *Forum Romanum*, der sich in der „Beschreibung von Rom“ findet, sieht man dessen Grundriß. Die Verzierungen jenes Stücks der Mauer-Umgebung sind von einem sehr guten Styl, wenn gleich die Architektur im Ganzen sehr manierirt zu sein scheint, indem die Säulen und Gesimse nur als Verzierung, nicht aber ihrem Zwecke gemäß angebracht sind.

Die Säule des *Trajan*, und *Trajans* Bauten, soweit davon Reste vorhanden sind.

Trajan, der im Jahre 98 n. Chr. Kaiser wurde, hat ebenfalls zu Rom ein *Forum* erbaut, von welchem aber nichts übrig ist, als die weltbekannte *Säule* des *Trajan*. Sie ist, zusammen mit der Statue (jetzt der des heiligen Petrus) etwa 195 Palmen hoch, von neudorischer Ordnung, und hat unten 16 Palmen, oben (unter dem Knaufe) 14 Palmen im Durchmesser. Sie ist hohl, so daß man sie auf einer Wendeltreppe ersteigen kann. Diese Säule ist ein colossales Beispiel, wie manierirt damals die römische Architektur geworden war; denn die Form einer freistehenden Stütze, deren Glieder ihrer Bestimmung gemäß proportionnirt und geformt sind, paßt wenig zu einem

freistehenden Monument, welches nichts weiter als eine nicht gar hohe Statue trägt. Die Säule ist bekanntlich von oben bis unten mit halberhabenen Arbeiten umwunden, welche Scenen aus dem Dacischen Kriege darstellen, den *Trajan* siegreich bestand. Es sind dies gute Kunst-Arbeiten, die für die Alterthumswissenschaft mannichfaches Interesse haben.

Dem *Trajan* war auch der schöne Triumphbogen von weißem Marmor im Hafen von *Ancona* gewidmet.

Eine sehr bekannte Ruine auf dem *Campo Vaccino* in Rom, der sogenannte Friedenstempel, soll dem *Trajan* ihre erste Erbauung verdanken. Ich halte diese Überreste nicht für die Ruine eines *Tempels*, und werde diese Meinung weiter unten bei der Beschreibung der Bäder des *Caracalla* rechtfertigen.

In *Trajan's* Zeit fällt auch die Ausbildung der Architektur der grösseren Landhäuser der alten Römer, von welchen unter andern die Beschreibungen des jüngern *Plinius* in seinen Briefen Nachricht geben. *Rode* hat seiner Übersetzung *Vitruvs* Übersetzungen der betreffenden beiden Briefe des *Plinius* beigelegt.

Die Villa *Hadriana* bei Tivoli (Tibur).

Die bedeutendste aller altrömischen Villen war die *Kaiser-Villa des Hadrian* unweit *Tivoli*, von welcher noch sehr bedeutende Überreste vorhanden sind. *Hadrian* war der Nachfolger *Trajan's* und wurde Kaiser im Jahre 117 n. Chr.

Seine prächtige Villa, welche nach ihm *Elia* (er hieß Elius Hadrianus) und nach der Nähe von Tibur (Tivoli) *Tiburtina* genannt wurde, lag und liegt noch, in ihren Ruinen, etwa drei deutsche Meilen von Rom, an einem sanften Abhange der Bergkette, welche die römische Campagna an der Süd- und Ost-Seite schließt; welcher Abhang sich hier mehr nach Westen als nach Norden hin senkt und die Aussicht über die große und weite Campagna bis nach Rom, selbst bis zum Meere hin, gewährt. Es ist an diesem Abhange eine ungemein kräftige Vegetation, da es nicht an Quellen und Bächen in der Hügelkette fehlt. Die längs dem Abhange zerstreut liegenden Gebäude nehmen einen Raum von etwa 3000 Schritten lang und in der größten Breite von ungefähr 400 Schritte breit ein. Die Gebäude sind im Ganzen nicht regelmässig zusammengestellt, aber in jeder Einzelheit regelmässig und symmetrisch.

Man stelle sich einen Park vor, zwar ohne Überblick über alle seine

Anlagen, in welchem aber jede einzelne Anlage zu einem kleineren Ganzen geordnet ist, so dafs man, indem man eine nach der andern erreicht und mit Ruhe zu bewundern Gelegenheit hat, eine grofse Mannichfaltigkeit von Eindrücken empfängt.

Diese einzelnen Anlagen umfassen Alles, was die Baukunst dem höchsten physischen und geistigen Lebensgenusse bieten konnte. Hier ist nicht allein ein Palast, mit den herrlichsten Sälen und Zimmern aller Art, die sich um einen grofsen Hof gruppiren, der mit gewölbten Hallen oder Arcaden und zugleich mit freieren Säulengängen umgeben war, sondern es finden sich auch, in getrennten Gebäude-Gruppen, ein Bibliothekgebäude, mehrere Museen für die Aufstellung von Statuen und Gemälden, zwei Theater, mehrere Naumachien, Cirken und ein Hippodrom; Thermen, Rede- und Concertsäle, Akademieen und Prytaneen, Palästren, Nimphäen, Fischteiche, ein Canopus und mehrere Tempel; und dann auch, um alle diese Dinge in Gesellschaft zu geniessen, zahlreiche Fremdenwohnungen; so wie die für die Bewachung und Bedienung den Soldaten, Dienern und Slaven nöthigen Räumlichkeiten.

Die Beschreibung aller dieser Gebäude würde, besonders wenn man auch ihre Restauration darstellen und begründen wollte, Folianten füllen. Ich mufs mich daher darauf beschränken, die Architektur derselben im Ganzen zu characterisiren, und verweise für das nähere Verständnifs auf den Plan, den *Piranesi* in sechs grofsen Blättern von dieser Villa gegeben hat.

Zunächst mufs ich auf die allgemeine Stellung und Anordnung der Gebäude zurückkommen. Da nemlich die einzelnen Gebäude durchaus nicht symmetrisch zusammengestellt sind, während doch in den einzelnen Räumlichkeiten ein grofser Werth auf Symmetrie und regelmäfsige Anordnung gelegt ist, mufs man annehmen, dafs die harmonische Vereinigung oder vielmehr Absonderung aller dieser verschiedenen Gebäudegruppen durch prächtige und bedeutende Garten-Anlagen, welche sie alle umfassten, vermittelt war. Dieses war durch Baumpflanzungen, Gebüsche, geschmackvolle Befriedigungen, Terrassen und Theilungen möglich, und um so leichter, da der Raum, den die Gebäudegruppen einnehmen, nicht völlig eben, sondern schon von der Natur mannichfaltig gestaltet ist; der Pinien und Cypressen, welche hier wachsen, nicht zu vergessen.

Was die Baustoffe dieser kleinen Stadt von Palästen betrifft, so ist wohl nicht zu zweifeln, dafs die Gebäude ursprünglich mit Marmor-Incrustirungen, Säulen aus Marmor und Porphyr, Mosaiken von Glasschmelzen und harten Steinen,

und mit Arbeiten aus edlen und gewöhnlichen Metallen und andern kostbaren Stoffen prangten; aber davon sind jetzt nur noch wenige Zeichen vorhanden; dies alles hat die Habsucht und Unwissenheit barbarischer Zeiten, nebst den Gemälden und Statuen geraubt und zerstört; was übrig geblieben ist, besteht nur in dem Kern des Mauerwerks, aus den einfachsten Stoffen, Backsteinen, Tufsteinen und, wo es nöthig war, auch Quadern, und vor allem aus einem dauerhaften Mörtel.

Die Constructionen sind eben die des *opus reticulatum* und *incertum*, die ich andern Orts umständlich beschrieben habe. (S. „Einige Bemerkungen zu der alten, mittelalterlichen und neueren Baukunst, zur Auffindung von Verbesserungen.“ Baujournal Band 28. S. 12 etc.) Auch andere Arten von Gufsmauerwerk, besonders in Gewölben, kommen hier häufig vor. (S. daselbst S. 16 und 34.) Was aber die Gebäude der *Villa Adriana* auszeichnet, sind die mannichfach schönen und oft künstlichen *Gewölbe*, indem fast alle bedeutenderen Räume überwölbt sind; was ein Beweis ist, dafs man damals in der Kunst zu *wölben* so weit war, wie nur jemals in irgend einem Lande und zu irgend einer Zeit.

Bei der Anordnung der innern Räumlichkeiten hat man sehr auf Mannichfaltigkeit der Formen des Grundrisses gesehen. Viele Gebäude sind *rund*, geben aber sehr angenehme Räumlichkeiten. Häufiger und zweckmäfsiger Gebrauch der Säulen im Innern der Gebäude fehlt auch hier nicht. Schade, dafs diese Gebäude alles ihres Schmucks beraubt sind und von manchen kaum die Fundamente noch existiren, so dafs sich über ihre Verzierung wenig urtheilen läfst. Indessen findet sich davon noch Einiges. So sind z. B. in einem kleinen Gebäude noch Stuccatur-Arbeiten an einer Decke vorhanden, die in Formen ausgedrückt zu sein scheinen.

Zum Schlufs des über diese Villa Gesagten, will ich eine Notiz *Piranesi's* über Ausgrabungen derselben hier hersetzen, die einen Beitrag zur — *Schatzgräberkunst* liefert, und beweiset, dafs diese Kunst nicht ohne einigen Anspruch auf den Namen einer Wissenschaft ist.

„Nahe bei dem *Hippodrom* fand sich eine Stelle, wohin einige nahe „liegende Quellen und das Regenwasser Abflufs hatten. Hier versuchte ein „englischer Maler (soll wohl heifsen Kunstliebhaber), Herr *Hamilton*, eine „Ausgrabung, indem er dem Wasser mittels eines Canals (*forica*) Abzug „verschaffte, und gelangte so in der Erde auf eine wunderbare Menge von „Fragmenten von Statuen, Köpfen, Händen, Füfsen, Vasen, Candelabern,

„Thieren, halb erhabenen Arbeiten von bester Sculptur, Säulen von Giallo „antico und Alabaster, so wie anderen Marmor-Arbeiten; nicht zu erwähnen „Knäufe, Säulenfüsse, verzierte Carniesgesimse, Friese und Säulentrümmer von „gewöhnlichem Marmor, welche er an Ort und Stelle liefs. Man glaubt, dafs „diese Anhäufung von Fragmenten aus Religionsfanatismus und barbarischer „Unwissenheit geschehen sei, indem man auf diese Weise die mannichfache „Menge von Verzierungen, welche die Gebäude dieser Villa hatten, auf immer „zu zerstören und zu vernichten hoffte.“

Dergleichen Fälle können mehr vorkommen und besonders dann interessante Resultate liefern, wenn der Grund und Boden im Laufe der Zeit so sehr verändert wurde, dafs die tiefste Stelle nicht mehr die tiefste ist; während es, bei einiger Aufmerksamkeit auf die Einrichtung der vorhandenen Gebäude, vielleicht noch möglich ist, diejenige Stelle, welche ehemals die tiefste war, zu entdecken.

Das Mausoleum des *Hadrian* zu Rom.

Aus der Zeit *Hadrians* ist in Rom noch ein sehr grosses Gebäude, wenigstens in seinen Grundmauern vorhanden; nemlich das *Mausoleum* dieses Kaisers, welches in seinen Überresten die heutige *Engelsburg* bildet. Dieses Grabmonument ist in der Hauptform dem Mausoleum des *Augustus*, dessen ich oben gedacht habe, ähnlich; aber von seiner ehemaligen Ausschmückung und Verzierung hat sich ebenfalls wenig erhalten.

Der Tempel der Venus und der Stadt Rom.

Dem Colosseum gegenüber liegt noch eine schöne Ruine eines Doppeltempels, dessen Erbauung man dem Kaiser *Hadrian* zuschreibt und welcher der *Venus* und der *Stadt Rom* geweiht war. Die Ruine zeigt deutlich zwei Tempelzellen an, die mit ihren Rücken, wo sich die grosse Nische für die Statue der Gottheit befand, aneinander liegen. Die beiden Nischen sowohl, als die Zellen, waren mit schönen Cassaturgewölben bedeckt, von welchen noch Reste vorhanden sind.

Unter *Hadrian* scheint die römische Baukunst am ausgedehntesten wirksam gewesen zu sein. Sie brachte auch noch unter seinen Nachfolgern *Antoninus Pius*, *Marcus Aurelius* und *Septimius Severus* einige schöne Werke hervor und schuf noch einmal unter *Caracalla*, und zuletzt unter *Diocletian*, Riesenbaue, bis unter *Constantin dem Gr.*, bei der Verlegung der Kaiserresidenz nach *Byzanz*, eine neue Periode der Baukunst begann.

Der Tempel des *Antoninus* und der *Faustina*, und der sogenannte Tempel des *Antoninus*.

Aus der Zeit des *Antoninus Pius*, der im Jahre 138 n. Chr. G. Kaiser wurde, sind zwei schöne Tempel in *Rom* übrig: der des *Antoninus* und der *Faustina*, und der grofse Tempel des *Antoninus*, in welchem jetzt die *Dogana di terra* ist. Von dem ersteren haben sich die Vorhalle und ein Theil der Mauern der Tempelzelle erhalten. Die Vorhalle besteht aus zehn Säulen; sechs in der Fronte. Sie sind von *marmo cipollino*, 43½ Fufs hoch und corinthischer Ordnung: *Palladio* hat davon Zeichnungen auf 5 Tafeln gegeben. In der Abbildung der Fronte ist irrigerweise die Inschrift weggelassen, die sich am Fries und Architrave befindet. Der Fries, welcher von Marmor ist, enthält an den Seiten eine berühmt gewordene, sehr schöne Verzierung, aus Greifen, Candelabern und Lotusranken zusammengesetzt.

Den andern, gröfseren Tempel, der im ehemaligen *Marsfelde* an der *piazza di pietra* steht, halten Andere für einen der Schwester des Trajan *Marciana* zu Ehren erbauten Tempel. Es stehen davon noch 11 Säulen, nebst dem Gesimse darüber, an einer der langen Seiten. Sie sind ebenfalls von corinthischer Ordnung; ihre Höhe beträgt 39 Fufs 7 Zoll und ihr unterer Durchmesser 4 Fufs 2 Zoll. Das Douanengebäude ist in die Säulen hineingebaut. Auf dem Hofe desselben sieht man noch die Anfänge der mit Cassaturen verzierten Wölbung, welche die Tempelzelle bedeckte. *Palladio* giebt Abbildungen auch von diesem Tempel und nennt ihn *Tempel des Mars*.

Beide Tempel kann man noch in die gute Zeit der altrömischen Bauart setzen.

Die Säule des *Marcus Aurelius* auf dem Platze *Colonna* zu Rom.

Aus der Zeit des Kaisers *Marcus Aurelius*, der im Jahre 161 n. Chr. zur Regierung kam, hat sich noch eine Ehrensäule, die der Trajanischen ähnlich, aber mehr beschädigt ist, erhalten. Sie steht auf dem Platze *Colonna*, am *Corso*, im lebhaftesten Theile von Rom. Ihre Höhe beträgt, einschliesslich des Postaments, 175 Fufs. Sie ist, eben wie die Trajanische Säule, von dorischer Ordnung, ebenfalls inwendig hohl, und man gelangt auf einer Wendeltreppe von 206 Stufen zu ihrem Gipfel. Sie ist aus 28 Stücken weissen Marmors zusammengesetzt. Die um die Säule sich windenden halberhabenen Arbeiten stellen Gegenstände aus dem Kriege vor, den *Marcus Aurelius* mit den *Marcomannen* führte. Man nennt sie gewöhnlich die Säule des *Antonin*;

indessen ist es nicht nur durch die Gegenstände ihrer Verzierung, sondern auch durch eine in der Nähe gefundene Inschrift, aufser Zweifel gesetzt, dafs sie dem Kaiser *Marcus Aurelius* gewidmet war.

Von den nächsten Nachfolgern des Kaisers *Marcus Aurelius*, dem *Lucius Verus*, *Commodus*, *Pertinax* und *Didius Julianus* sind keine bedeutenden architektonischen Denkmale übrig.

Aber die Baukunst hob sich wieder unter *Julians* Nachfolger *Septimius Severus*, der im Jahre 193 n. Chr. zur Regierung kam; und noch mehr unter dem auf ihn folgenden *Antoninus Caracalla*, der im Jahre 211 die Regierung antrat. Aber schon unter *Septimius Severus* zeigt sich eine gewisse Ausartung; wenigstens in der Kunst der Verzierung der Bauwerke. Man findet nicht mehr den frühern Grad der Reinheit des Gedankens, der Erfindung, und noch weniger die Vollkommenheit der Ausführung. Dagegen die Grofsartigkeit der Formen und Verhältnisse nimmt eher zu, als ab.

Der sogenannte Tempel des *Jupiter Tonans*.

Dem *Septimius Severus* schreiben übrigens auch die neueren Alterthumsforscher einen Tempel zu, dessen wunderbar schöne Überreste, aus drei Säulen und einem Gesimsstück bestehend, unmittelbar unter dem Capitol sich befinden, und den man früher den Tempel des *Jupiter Tonans* nannte, jetzt aber darin einen von *Septimius Severus* erbauten Tempel des *Saturnus* erkennen will. *Palladio* giebt von demselben unter dem ersteren Namen mehrere Abbildungen. Die Ornamentirung von Säulen und Gesimsen, corinthischer Art und von weifsem Marmor, ist meines Dafürhaltens von der vorzüglichsten Art; und auch die Ausführung steht auf der höchsten Stufe der Vollendung. Die Ornamente sind sehr tief ausgearbeitet, oder, wie es die Bildhauer nennen, dunkel gehalten; was die vertrefflichste Wirkung macht, aber auch, wie dem Sachverständigen bekannt, die schwierigste Arbeit ist. Dafs indessen diese Architektur aus der Zeit des *Septimius Severus*, also aus derselben Kunstperiode stamme, wie dessen *Triumphbogen*, dessen ich oben erwähnte, kann ich unmöglich glauben; viel eher scheint es mir, dafs sie in die Zeit des *Augustus*, oder bald nach *Augustus* gehöre.

Das Septizonium des *Septimius Severus*.

Aufserdem ist noch ein Gebäude des *Septimius Severus*, nemlich sein Grabmal, unter dem Namen des *Septizonium* bekannt geworden. Es giebt davon keine Überreste; aber *Sandrart* hat in seinem „*Theatrum Romae anticae*

et novae" die Abbildung einer Ruine mit einer Inschrift gegeben, welche besagt, daß sie zu dem *Grabmal* des *Septimius* gehöre. Dieselbe hat, einschliesslich des Untersatzes, vier Stockwerke; und es ist sehr unwahrscheinlich, daß darauf *noch* drei Stockwerke gestanden haben sollten, wie man es aus dem Worte „*septizonium*“ schliessen will, welches doch eigentlich nur ein siebenfach *umgürteltes* Gebäude bezeichnen kann. Die drei Säulen-Ordnungen, die in der Abbildung *Sandrarts* übereinander stehen, scheinen alle drei corinthisch zu sein und sind nach oben zu stark verjüngt. Die Postamente unter den Säulen sind, um die widerwärtige Überladung mit horizontalen Gliedern zu vermeiden, in niedrige Sockel verwandelt.

Der sogenannte Tempel der Concordia zu Rom.

Weit eher als den Tempel des Jupiter tonans oder des Saturnus möchte ich dem Zeitalter des *Septimius Severus*, oder auch einer etwas späteren Zeit, den sogenannten Tempel der *Concordia* zuschreiben, welchen man gegenwärtig für einen Tempel des *Vespasian* halten will; der aber niemals derjenige Tempel sein kann, den *Domitian* erbaute; denn er ist von einer unvollkommenen, ausgearteten Architektur. *Palladio* hat davon, unter dem alten Namen des Tempels der *Concordia*, mehrere Abbildungen gegeben.

Der Circus des *Caracalla* (*Maxentius*).

Giebt es aber irgend eine großartige Bauart, so ist es die des Kaisers *Antoninus Caracalla*.

Ihm schrieb man zunächst die Erbauung des *Circus* zu, der unter dem Namen des *Circus des Caracalla* bekannt ist und der nicht weit von dem oben erwähnten Grabmal der *Cäcilia Metella* liegt.

Die antiken Cirken waren zu Wettrennen und zu Kampfspielen aller Art bestimmt. Sie sind, glaube ich, den Römern allein eigen, und waren auch ganz für ein kriegerisches Volk passend. Ihre Form war, sehr einfach, ein sehr oblonges Rechteck, welches an der einen schmalen Seite in einen Halbkreis auslief, während ein Kreissegment, in welchem sich die Behälter für die zu den Kämpfen bestimmten wilden Thiere befanden, die entgegengesetzte Seite schloß. Mitten in dem inneren Raume befand sich die *spina*: ein beträchtlich erhöhter Perron, welcher den Kampf- und Rennplatz auf die Weise absonderte, daß dadurch eine eigentliche Rennbahn gebildet wurde. Diese umschloß zunächst eine Mauer, hoch genug, um nicht von den gehetzten

wilden Thieren übersprungen zu werden. Über dieser Mauer erhoben sich die *Gradinen* für die Zuschauer.

Der *Circus des Caracalla* war 2220 Palmen lang und 575 Palmen breit. Er hatte 10 *Gradinen* und konnte auf denselben 20 000 Zuschauer fassen. Die Stufen waren mit einem Viertelkreise unterwölbt, und der Raum zwischen diesem Viertelkreise und den *Gradinen* war mit Krügen von gebranntem Thon ausgefüllt; vermuthlich um den Bogen nicht zu sehr zu belasten. Das übrige Mauerwerk bestand abwechselnd aus einer Schicht Backsteine und einer Schicht Tufsteine.

Die Equirien des *Caracalla*.

Eine ähnliche Zusammensetzung aus Tufsteinen und Backsteinen haben die nahe bei dem *Circus* liegenden *Equirien* (Pferdeställe) des *Caracalla*; von denen man glaubt, daß sie für das Bedürfnis desselben gebaut waren.

Ein großer viereckiger Platz ist an drei Seiten mit Arcaden eingefasst und in seiner Mitte steht ein ungewöhnliches Gebäude von runder Form. Es hat 92 Fuß äußern Durchmesser und mitten innen einen sehr starken Pfeiler, der eine von demselben nach den Umfassungsmauern ringförmig gewölbte Decke trägt. Es scheint mir dieses Gebäude eine Art *Reitbahn* gewesen zu sein, um Pferde zu bändigen und zu dressiren. Für einen Tempel halte ich es nicht, obgleich *Palladio* diese Meinung hat.

Zu *Verona* befindet sich in der Nähe des Castells ein dieser Rotunde ganz ähnliches Gebäude.

Die Thermen des *Caracalla* zu Rom.

Weit bedeutender als diese, schon großartigen Gebäude, sind die von *Antoninus Caracalla* zu *Rom* erbauten *Thermen*; von welchen noch Viel erhalten ist.

In den *Kaiserthermen* der Römer zeigt sich überhaupt die größte Pracht und der höchste Glanz. Es waren nicht bloß Bäder, sondern sie enthielten auch prächtige Räumlichkeiten zu allen möglichen physischen und geistigen Genüssen: Palästren, Sphäristerien, Redesäle, Bibliotheken, Museen und Bildergalerien; selbst Garten-Anlagen aller Art.

Von den Bädern des *Caracalla* hat sich am meisten erhalten, und ihre Ruinen, obgleich ihres Schmucks beraubt, erregen durch ihre colossalen Massen Erstaunen. Welchen Eindruck müssen sie erst in ihrer ganzen Pracht gemacht haben!

Die oft erwähnte Beschreibung der Stadt Rom enthält einen vorzüglich guten Plan dieser Thermen, bei dessen Aufnahme die neuern, durch den Grafen *Velo* und die französische Akademie zu Rom besorgten Ausgrabungen benutzt worden sind. Um Denen, welche im Besitz dieses Werks sind, das Verständniß der nachfolgenden Beschreibung zu erleichtern, werde ich die in demselben für die Bezeichnung der verschiedenen Räume gebrauchten Buchstaben in Parenthesen beisetzen.

Man stelle sich eine freie, offene Gegend und eine sanft ansteigende Fläche vor, durch welche in der Richtung des fast horizontalen Querschnitts der Ansteigung eine Hauptstrasse, die *via Appia*, läuft. An dieser Strasse stehen die Thermen des *Caracalla*, mit ihren Vorbauen, in einer Länge von etwa 340 Metern. Die Frontenlinie ist also horizontal; die mit derselben rechten Winkel machende Symmetrielinie aber hat eine Steigung von einigen Stockwerken bis zu der Rückseite der äufsern Bauwerke, wo nun mitten auf der Symmetrielinie, ein Thurm als Wasserbehälter steht, in welchen eine von aussen kommende Wasserleitung einmündet. Von der Fronte der Vorbaue bis zu dem Behälter in dem Wasserthurme sind etwa 350 Meter. Der Wasserthurm ist auswendig an 12 Meter lang und breit; seine Mauern sind je 3 Meter dick, so dafs also der Wasserbehälter 6 Meter lang und breit bleibt. Die Vorbaue sind nur ein Stockwerk hoch und bilden den Anhalt einer grossen Terrasse, auf welcher das Hauptgebäude mit seinem, der Terrasse gleichen innern Fußboden steht, also ein Stockwerk höher als die Strasse.

In der Mitte des Vorbaues ist der Haupt-Eingang, mit einem kleinen *Atrium*. Rechts und links desselben sind je zwei breite Treppen (*E*); an der Fronte läuft ein ins Kreuz gewölbter *Porticus*, der die oben angegebene Länge von 340 Metern hat. Der Porticus enthält, ausser der mittleren grösseren Halle, in der Fronte, an jeder Seite noch 27 Abtheilungen, wendet sich dann rechtwinklig um jede Ecke, wo (die Ecken nochmals mitgezählt) noch je 14 Hallen sind. An den Ecken befinden sich wieder grosse Treppen (*E*) zu der obern Terrasse; auch sind noch vier kleine Treppen (*D*) hinter dem Porticus der Fronte und je eine hinter den Portiken der Seite; welche letztern an ihrem Ende nochmals zwei grössere Treppen haben. Hinter den andern Abtheilungen der Portiken ist stets ein kleiner Vorplatz zum Auskleidezimmer, und hinter demselben eine Badezelle.

An der Rückseite der äufsern Bauwerke, da wo der Wasserthurm steht, befinden sich, unmittelbar vor demselben, in zwei Reihen, 32 Wasser-

behälter (*S*), die ein Stockwerk höher liegen, als die Terrasse, auf welcher das Hauptgebäude steht; so dafs alle andern Räume, sowohl die der Aufsen- und Vorbaue, als die des Hauptgebäudes, tiefer liegen, als die Wasserbehälter. Ihre Fronte ist mit einer Anzahl von Gradinen maskirt, die an jedem Ende in einen Viertelkreis auslaufen.

Das Hauptgebäude weicht an allen Seiten von den Aufsenbauen zurück: von der Fronte der Vorbaue 66 Meter, von den Seiten 60 Meter, und von den neben den Wasserbehältern vorspringenden Flügeln 118 Meter. Der dadurch gewonnene Raum war mit Baumpflanzungen und andern Garten-Anlagen, mit Statuen und Springbrunnen verziert. Zwischen denselben gelangte man zu den Haupt-Eingängen, deren an der Hauptfronte vier waren, in der Mitte aber keiner, weil hier das grofse kalte Bad (*E*), das sogenannte *frigidarium* war. Es könnte dieser Verstoß gegen ein wohlbegründetes Herkommen, den Eingang zu einem bedeutenden Gebäude in die Mitte desselben zu legen, auffallend sein und die Angemessenheit der Einrichtung in Zweifel stellen; sie ist indessen völlig motivirt. Die vier Eingänge (*x*) führten nemlich in Räume (*y*), die man für Vorsäle hält und aus welchen man in viereckige Räume (*z*) gelangte, die man für *Apodyterien* d. h. Auskleidezimmer nimmt, so dafs sich die vier kleineren Räume, die unmittelbar an jedes derselben stiefsen, für Garderoben zur Aufbewahrung der Kleider halten lassen. In zwei derselben waren kleine Treppen, die zu dem obern Stockwerk führten.

Das kalte Bad (*frigidarium*) hing mit diesen Apodyterien unmittelbar zusammen. Es lag, ohne Decke, unter freiem Himmel, und der gröfste Theil desselben wurde von einem grofsen Schwimmbade eingenommen. Aus dem *frigidarium* gelangte man in das grofse warme Bad (*T*) (*tepidarium*), welches ohne Zweifel der bedeutendste und prächtigste Raum der Thermen war. Ich halte ihn für die sogenannte *cella solaris* oder *solearia* der Thermen, und erkläre diesen Ausdruck so, dafs er einen von der Sonne beschienenen Badesaal bezeichnet; im Gegensatz von den Badesälen, die, wie die *frigidaria*, gegen die Strahlen der Sonne geschützt waren, um kühl zu sein, oder wie die *calidaria* oder heißen Bäder, die keine Fenster weiter hatten, als vielleicht eine Decken-Öffnung, welche verschlossen werden konnte, um die künstliche Hitze zusammenzuhalten. Nun scheint es zwar, dafs die hier als warmes oder laues Bad bezeichnete Abtheilung, wenn sie bedeckt war, nicht viel Sonnenlicht bekommen konnte, aber das Licht möchte doch wohl durch grofse Fenster in der Höhe einzulassen gewesen sein; und dafs dergleichen

Öffnungen vorhanden waren, läßt sich aus ähnlichen Sälen anderer Thermen schliessen, z. B. dem ähnlich gelegenen und eben so gestalteten *tepidarium* der Bäder des *Diocletian*, wo sie sich finden. Der Saal in den Bädern des *Caracalla* hatte eine flache Decke, aus Gitterwerk oder Gitterbalken von Bronze oder Kupfer, welche die Bewunderung der Sachverständigen erregte. Acht grofse Säulen aus Porphyr, nemlich vier in den Ecken und vier vor den mittelsten Pfeilern, schmückten den Saal und trugen in der Höhe Gurtbogen, welche das bronzene Gitter der flachen Decke unterstützen konnten. Ich möchte übrigens fast glauben, dieses bronzene Gitterwerk habe nur zur Ausfüllung, oder vielmehr zur Einrahmung der Fenster in den grofsen Halb- bogen neben den Gurten gedient; denn aus einer von mir an Ort und Stelle gemachten Zeichnung des Saales schliesse ich, dafs sich Spuren von einer Überwölbung des Saales im Ganzen finden; von der Art, wie im gleichartigen Diocletianischen Saale. In jedem Falle war eine lebhafte Beleuchtung dieses Badesaals durch die Öffnungen möglich.

In den sechs grofsen Abtheilungen dieses Saals, an den Seiten, waren grofse Badebecken. Die Wände des Saals waren theilweise mit Tafeln von Porphyr und Marmor belegt, die obern Theile der Wände und die Gewölbe aber mit Mosaik und Stuckverzierungen geschmückt und die Fußböden waren mit Marmor-Arbeiten ausgeziert.

Wenn man nun mit diesem Saale Grundrifs und Durchschnitt des bekannten Friedentempels vergleicht, so wird nicht wohl die grösste Ähnlichkeit beider Räumlichkeiten zu verkennen sein. Man wird, wegen der so sehr schematischen Composition der altrömischen Bauart, wie sie so deutlich aus dem *Vitruv* hervorgeht, nemlich wegen der charakteristischen Regel dieser Bauart, für gleiche Zwecke gleiche Gestaltungen und gleiche Verhältnisse anzunehmen, kaum zweifeln können, dafs dieser sogenannte *Friedentempel* ebenfalls eine *cella solearia*, ein *tepidarium* von einem grofsen Thermen- gebäude gewesen sei. Gewifs würde man, wenn man in dem Garten des Nonnenklosters, der unmittelbar hinter dem Friedentempel und viel höher als der Fußboden desselben liegt, nachgrübe, nur Bestätigungen davon finden. Aus dem beschriebenen *tepidarium* in der Symmetrielinie des Gebäudes weiter gehend, würde man in einen Hof gelangen, der sich hier befand, und der nöthig war, um für die obern Fenster der *cella solearia* Licht zu behalten. Da es jedoch unbequem gewesen wäre, aus dem *tepidarium* in das *calidarium* über einen

offenen Hof zu gehen, so ist hier ein kleinerer Verbindungssaal (*I'*), der zu dem *calidarium* (*J'*) führt.

Dieses ist nun eben jene, durchaus an das *Pantheon* erinnernde *Rotunde*, deren Bestimmung zum heißen Bade durch die im Fußboden gefundene unterirdische Heizung vollkommen erwiesen ist. Das *Pantheon* und das *calidarium* dieser Thermen restauriren sich gegenseitig. So ist es z. B. sehr wahrscheinlich, daß die großen Nischen dieses *calidarium* nicht, wie in der Restauration des angezogenen Planes angegeben, nach Außen offen, sondern vielmehr, daß sie, eben wie im *Pantheon*, geschlossen waren. Die Nischen in diesem letzteren, die denen im *calidarium* ganz ähnlich sind, werden aber ebenfalls erklärt, wenn man annimmt, daß sie Badekümpfe enthielten; wie sich dergleichen in den Nischen des *calidarium* befanden. Die Kuppel dieses letzteren mag dann auch ein eben solches Deckenlicht im Scheitel gehabt haben, wie das *Pantheon*, welches eben so durch ein an Ketten hängendes ehernes Schild verschlossen werden konnte.

An dieser Rotunde, rechts und links, waren je vier Säle, von Formen und Verhältnissen, wie sie sich auch in den andern, in Ruinen erhaltenen Thermen finden; indessen kennen wir deren specielle Bestimmung am wenigsten. Den erwähnten neuern Ausgrabungen zufolge waren die beiden nächsten Säle am *calidarium* (*K'* und *L'*) ebenfalls Badesäle; so wie auch die auf den Ecken liegenden vierten Säle (*N'*); die dazwischen befindlichen Räume (*M*) müssen aber eine andere Bestimmung gehabt haben.

Die Thermen dienten zu öffentlichem, unentgeltlichem Gebrauch für Jedermann. Es bestand eine Munificenz der Kaiser gegen das Volk darin, daß sie demselben durch die Amphitheater, Theater, Cirken und Bäder eine Menge von unentgeltlichen Vergnügungen verschafften, und es so an den Früchten der Siege, die es errungen hatte, Theil nehmen ließen. Solche Vergnügungen benutzten ohne Zweifel alle Stände. In den Theatern hatten die Senatoren *besondere* Sitze; es fand also hier eine Unterscheidung der Stände Statt; und eine solche *Unterscheidung* war auch wohl am ersten bei der Benutzung der Thermen festgesetzt. Es liegt daher die Meinung nahe, daß die oben gedachten beiden Gruppen von je vier Sälen abgesonderter Bäder für die vornehmeren Classen waren, so daß jede Gruppe ihr eigenes *apodyterium* (*M'*), ihr *frigidarium* (*N'*), ihr *tepidarium* (*L*) und ihr *calidarium* (*K'*) hatte.

Es ist bei dieser Gelegenheit zu bemerken, daß die mit Säulenreihen verzierten Eingänge dieser und anderer Säle ohne Zweifel *Vorhänge* hatten, die man nach Bedürfnis auf- und niederziehen konnte.

In der Mitte der Giebelseiten des Hauptgebäudes lag an jeder Seite ein geräumiger, von Säulengängen umgebener Hof (*U'*), den ich, nebst den bedeckten Abtheilungen (*P'* und *V'*), für Leibes-Übungen bestimmt halte. Es waren diese beiden Höfe die mit den Thermen gewöhnlich verbundenen *Palästren*. Eine Thür aus jedem der Höfe führte noch in je ein Zimmer (*R'*), welches, zufolge der in einem derselben noch vollständig aufgefundenen Einrichtung, ohne Zweifel ein Schwitzbad (*sudatorium*) war. An jedem derselben lag ein kleiner Hof (*T'*), und an diesem ein zweistöckiger Wasserbehälter (*S'*).

Nachdem hiermit die Beschreibung des Hauptgebäudes beendet ist, bleibt noch übrig, die äußern Baue zu beschreiben, von denen ich nur die vordern Portiken und die an der Rückseite liegenden Wasserbehälter erwähnt habe. Außer denselben gehören zu den Außenbauten vier Gruppen von Sälen, von welchen je zwei einander ganz gleich und alle vier einander ähnlich sind. Jede Gruppe hat drei Abtheilungen: eine mittlere, große, rechteckige (*K*), die in der Rückwand eine große halbrunde Nische hatte, und zu beiden Seiten kleinere Räume. Zwei Gruppen haben jede einen achteckigen Saal, mit Kuppel, von denen einer noch erhalten ist, welcher große Ähnlichkeit mit dem oben beschriebenen sogenannten *Tempel* der *Minerva medica* hat. Zwei andere Säle zur Seite sind rechteckig; jeder hat an der einen schmalen Seite eine große Nische. Diese beiden Gruppen liegen in den Außenbauten an den Seiten, und jede Gruppe hat zwei Eingänge und große Treppen von außen. Sie waren von außen, die eine wie die andere, von einem nach Innen offenen Porticus in Form eines Kreissegments umschlossen.

Die „Beschreibung von Rom“ läßt es ungewiß, wozu diese Räume, namentlich die großen rechteckigen Räume (*K*) in der Mitte, bestimmt waren, indem sie die Meinung, daß es *Palästren* gewesen seien, selbst in Zweifel zieht. Ich möchte glauben, daß es *Frauenbäder* gewesen seien; und namentlich der mittlere Raum, das *frigidarium*, der achteckige Saal das *calidarium* und der kleinere rechteckige Saal mit der Nische das *tepidarium*. *Varro* sagt: die Schamhaftigkeit litt es nicht, daß beide Geschlechter zusammen badeten, aber die Bequemlichkeit verlangte, daß ihre Bäder nahe beisammen lagen. („Pudor non patiebatur utrumque sexum simul lavari, sed commoditas

conjungi desiderabat". (Graevii Thesaurus Antiquitatum Romanorum. T. XII. p. 317)). So wäre denn hier ein Beispiel von einer solchen *Vereinigung*, welches auch durch die Architektur vollkommen gerechtfertigt zu sein scheint. Es hatten nämlich, wie erwähnt, diese Gebäudetheile nicht nur besondere Zugänge von aussen, sondern sie waren auch durch eine in der Breite einer Strafe von denselben abstehende Befriedigung von dem Garten, der die Männerbäder umgab, gesondert. Dafs die *frigidaria* an den nach Innen gekehrten langen Seiten nur durch eine Säulenreihe von der äufsern Luft gesondert waren, kann nichts dagegen beweisen, da hinter dieser Säulenreihe während des Gebrauchs der Bäder ohne Zweifel Vorhänge befindlich waren, die man, wenn der Raum unbenutzt war, in die Höhe ziehen und Luft und Sonne hereinlassen konnte.

Die beiden andern ähnlichen Gebäudegruppen liegen, rechts und links von den Wasserbehältern, an der Rückseite der Aufsenbaue und sind in den mittleren Räumen den vorhin beschriebenen ganz ähnlich, in den Sälen zur Seite aber verschieden; denn die einen (*P*), zunächst den Wasserbehältern, scheinen ganz offene Höfe gewesen zu sein; die andern (*O*) waren zweistöckig. Auch führten aus diesen mittleren Räumen (*K*) keine Thüren in die Seitensäle. Es scheint also hier in jeder der beiden Gruppen nur ein *frigidarium* gewesen zu sein. Vielleicht waren es abgesonderte Bäder der *Jungfrauen*.

Die Befriedigung der Garten-Anlagen, deren ich oben gedachte, dürfte meines Dafürhaltens nicht, wie es in dem angezogenen Plane angegeben ist, vor den Gradinen durchgegangen sein, die vor den Wasserbehältern herliefen und einen halben Circus bildeten, sondern sich an den Enden des Circus an denselben angeschlossen haben; so dafs die Frauenbäder gänzlich von den Männern zugänglichen Räumen gesondert waren.

Indem ich hiemit die Beschreibung dieses höchst merkwürdigen Gebäudes schliesse, will ich noch einige Bemerkungen über die Construction, Einrichtung und Verzierung desselben beifügen.

Die Gewölbe der grossen Säle sind grösstentheils eingestürzt. Sie waren ungemein weit gespannt und müssen einen höchst grosartigen Anblick gewährt haben. Das Mauerwerk besteht aus sorgfältig zusammengefügtten Backsteinen, ist jedoch im Innern auch häufig mit dem gewöhnlichen Gemenge von kleinen Steinen und Mörtel gefüllt. Von sogenanntem *opus reticulatum* und *incertum* sieht man nichts. Die Construction ist fast schwerfällig zu nennen: so dick sind die Mauern. Sähe man nicht an den kleinen, so sorg-

fältig zusammengefügt Backsteinen die Arbeit von Menschenhänden, so möchte man glauben, diese ungeheuern Mauern wären von Riesen erbaut. Über allen den flachen Gewölbebogen sind immer noch halbe Kreisbogen gesprengt, so daß der flache Bogen nur das Mauerwerk in dem Raume zwischen den beiden Bogen trägt.

Wenn ein Architekt ein solches Gebäude in Gedanken restaurirt, so wird er, wegen der bunten Zusammenstellung von Sälen aller Formen, von Höfen und Säulengängen, bei der *Bedachung* große Schwierigkeiten finden, die so nachtheiligen Kehlen und Wiederkehrungen zu vermeiden; was auch bei der römischen Wohnhaus-Architektur vorkommt. Die Aufgabe löset sich aber einfach dadurch, daß viele Räume nur mit Plateformen bedeckt waren, die in der Länge der Zeit der Witterung nicht widerstehen konnten und, da sie nicht erhalten wurden, auch die Ursache des Unterganges der Gewölbe unter denselben gewesen sind.

Die *Verzierung* dieser Bäder war die allerprächtigste. Die Wände des großen *frigidarium* waren ganz mit Marmor bekleidet; die innere Seite der vordern Wand schmückten zwei Abtheilungen von Nischen mit Statuen und Säulen, zusammen von der Höhe der großen Säulen-Ordnung, die den Saal zierte. Die Verzierung der *cella solearia* habe ich oben beschrieben. Diese Verzierungsart war die vorherrschende. Die Fußboden waren mit Marmor- und Porphyr-Tafeln, oder mit Mosaik belegt. Die Wände waren unten, mehr oder weniger hoch, mit Marmor in schönen Feldertheilungen bekleidet, oben mit Glasmosaiken verziert, welche auch die Decken überzogen; wobei musivischer Goldgrund nicht gefehlt haben wird und nicht selten sein mochte. Dann waren die prächtigen Säulen aus Porphyr, Granit, giallo antico, Alabaster und Erz; selbst Gebälke waren von Erz, aus welchem auch die Hauptthüren bestanden haben werden. Die Wände der *Apodyterien* (*D'*) waren mit rosenfarbenem africanischem Alabaster belegt. An den großen Wasserbecken waren Geländer von Marmor. In den Säulengängen (*O'*) um die *Palästren* (*U'*) war eine Brüstung aus Marmor, mit ringsherumlaufender halberhabener Bildhauer-Arbeit. In demselben Säulengange fand man eine Menge von Fragmenten von granitenen Säulen, Säulenknäufen und Gesimsen. Der Statuen von Marmor waren in diesen Thermen mehr, als manche heutige Stadt Einwohner hat!

Auch das *Äußere* des Gebäudes war nicht ohne Schmuck. Die nach der *via Appia* gekehrte vordere Seite des Hauptgebäudes, so wie auch dessen

Seitenfronten, die doch theils von den vorliegenden Bauwerken, theils von Baumpflanzungen versteckt wurden, hatten einen Anwurf von Stuck, auf welchen Mosaiken von farbigem Glase eingesetzt waren; wovon man noch Reste sieht; auch waren diese Außenseiten wahrscheinlich mit Säulen von rothem Granit geschmückt.

Der ganze Bau dieser Thermen dauerte vom Jahr 206 bis 217 n. Chr. Die Thermen enthielten 1600 Sitze von Marmor, um sich zu baden; aufser den Wasserbecken, worin sich mehrere Personen zugleich baden konnten, so dafs im Ganzen Raum für etwa 3000 Personen da war.

Nach Caracalla kommt eine Zeit der Unruhe und der innern und äufsern Kriege, aus welcher wenige Bauwerke übrig sind.

Der Sonnentempel des *Aurelian* zu Rom.

Caracalla war im Jahre 211 zur Regierung gekommen; zwischen ihm und *Diocletian*, der im Jahre 284 Kaiser wurde, sind 21 Kaiser, von deren Werken nur die des Kaisers *Aurelianus* (er bestieg den Thron im Jahre 270) zu erwähnen sind. Ihm schreibt man einen *Sonnentempel* zu, von welchem sich prächtige Überreste im Garten *Colonna* zu *Rom* befinden. Sie sind charakteristisch für diese Zeit und höchst prächtig ornamentirt, aber die Ausführung ist ohne Sorgfalt; sie sind nur auf die Wirkung im Grofsen berechnet, die ihnen auch nicht entgeht; colossal in Verhältnissen und Verzierung.

Von *Diocletian* haben wir noch sehr bedeutende Monumente; vor allen seine *Thermen*, von welchen noch so bedeutende Überreste vorhanden sind, dafs sich in denselben eine christliche Kirche (die heutige *Certosa*) und ein Kloster einrichten liefsen. In einer ganz erhaltenen Rotunde der Aufsenbaue befindet sich ebenfalls ein christlicher Tempel (*S. Bernardo*). Eine freilich nicht ganz zuverlässige Abbildung dieser Thermen findet man in *Durands* „Parallele“ unter der Rubrik „selon Palladio“; wie denn *Durand* überhaupt den Kaiserthermen eine Anzahl Abbildungen gewidmet hat, die eigentlich nur *Compositionen* sind, indem von denselben wenig oder nichts mehr existirt und auch schon *Palladio* sehr kühn restaurirt hat. Besser möchte der von dem Abbate *Uggeri* herausgegebene Plan dieser Bäder sein; auch hat schon *Notti's* „grofser Plan von Rom“ einen brauchbaren Grundrifs derselben. Diese Thermen sind in ihrer Einrichtung mit den Bädern des *Caracalla* im Wesentlichen übereinstimmend; sie waren eben so grofs und prächtig, und

bestätigen die von den letzteren gegebenen Erklärungen. Sie sollen nach dem *Olympiodor* 1200 Marmorsessel enthalten haben; was glaublicher ist, als dafs in ihnen 3000 Badezimmer waren. Den jetzt zur Kirche eingerichteten Saal halte ich für das *tepidarium* oder die *cella solearia* dieser Thermen; die Rotunde aber, worin sich die Kirche *S. Bernardo* befindet, für ein *tepidarium* der Frauenbäder. Die Thermen wurden, einer aufgefundenen Inschrift zufolge, von *Diocletian* und seinem Mitkaiser *Maximian* erbaut und von den unter ihrer Oberherrschaft regierenden Cäsaren *Constantin* und *Maximinus* geweiht.

Ein anderes, noch theilweise erhaltenes grosses Bauwerk des *Diocletian* war sein Palast zu *Spalatro*, der aber einer andern Periode der Baukunst, nemlich der byzantinischen angehört, die mit der Verlegung des Sitzes der römischen Regierung nach *Byzanz* durch den Kaiser *Constantin d. Gr.* beginnt.

Cassel, im December 1850.

Über die byzantinische Bauart in Italien.

(Vom Oberbaumeister *Engelhard* zu Cassel in Hessen.)

(Besonders abgedruckt aus *Crelle's „Journal für die Baukunst, Band XXX. Heft 1.“*)

V o r b e m e r k u n g.

Der Anfang dieser Bauart wird gewöhnlich in die Regierung des ersten christlichen römischen Kaisers *Constantin d. Gr.* gesetzt. Sie erhielt sich bis zur Theilung des byzantinischen Reichs.

Ich habe schon an anderem Orte mich erklärt, weshalb ich die zuerst von *B. v. Rumohr* (in seinen italienischen Forschungen) angefochtene Benennung „*byzantinische Bauart*“ beibehalte; denn, „obgleich es ganz richtig „ist, daß die Bauart, welche man bezeichnen will, nicht in *Byzanz* ihren „Ursprung nahm, sondern vielmehr aus der ältern römischen abzuleiten ist, „so schließt Dies doch nicht aus, daß die Epoche, wo sich das Charakteristische „ihrer Erscheinung zuerst offenbarte, mit der Entstehung des byzantinischen „Kaiserthums zusammenfällt. Von da blühte die Bauart im ganzen römischen „Reiche, und zunächst im byzantinischen Theile desselben.“ Dazu kommt, daß andere vorgeschlagene Benennungen zu wenig bezeichnend sind. Daß z. B. irgend eine Abart der lateinischen Sprache, deren es so viele giebt, von Denen, die sie reden „die *romanische*“ genannt wird, möchte schwer zu rechtfertigen sein: eben so wenig, wie, wenn man eine, etwa jetzt entstehende Abart der deutschen Sprache „die *germanische*“ nennen wollte; ich kann deshalb auch den Ausdruck „*romanische Bauart*“ nicht passender finden, als „*byzantinische*.“ Der byzantinische Baustyl beginnt und endigt mit dem byzantinischen Kaiserthum selbst; die Benennung hat einmal das Bürgerrecht, und auch *Goethe* hat sie gebraucht.

Constantin war im Jahre 274 geboren und starb 337. Im Jahre 306 trat ihm der Kaiser *Diocletian*, der ihn zum Mitregenten angenommen hatte, die Regierung ab und zog sich in seinen Palast zu *Salona (Spalatro)* zurück.

Die Theilung des byzantinischen Kaiserthums erfolgte, nachdem die Franzosen und Venetianer Constantinopel im Jahre 1204 mit Sturm genommen hatten. Merkwürdig genug, daß das Ende dieses großen Reichs mit dem

Ende dieser Bauart und der Entstehung der Spitzbogengewölbe-Bauart zusammenfällt.

Von 306 bis 1204 sind neun Jahrhunderte: eine lange Kunst-Epoche.

Die byzantinische Bauart verbreitete sich über ganz Europa und einen grossen Theil des Orients; die christliche Religion brach ihr überall die Bahn; denn, wenn gleich diese Architektur, eben so wenig wie irgend eine andere, etwas bezeichnend *Christliches* hat, so verbreitete sich doch das Christenthum von dem byzantinischen Reiche aus nach allen Seiten; und in den fernsten Einöden wurden Kirchen und Klöster, oft mit Pracht und Aufwand und immer sehr solid, nach dieser Bauart aufgeführt.

Nach den verschiedenen Gegenden nahm sie wohl manche Modificationen an und man könnte einen neugriechischen, einen italienischen, einen deutschen, englischen, spanischen, russischen, syrischen, byzantinischen Baustyl unterscheiden: aber alle sind nahe verwandt, und in einem und demselben Lande vergingen Jahrhunderte ohne sehr wesentliche Veränderungen in diesem Baustyle.

Dem neugriechischen Zweige hat v. *Rumohr* ausschliesslich die Benennung „byzantinisch“ vorbehalten wollen. Ich kenne eine Anzahl neugriechischer Kirchen aus den Zeichnungen, die vor einigen Jahren mein ältester Sohn (der Hof-Bau-Inspector *Engelhard* zu Wilhelmshöhe) in Griechenland davon aufgenommen hat und welche, wenn auch sichtlich der byzantinischen Bauart verwandt, doch soviel Charakteristisches haben, dass man ihren Styl füglich „*neugriechischen* Baustyl“ nennen könnte.

Wenn nun schon *Constantin d. Gr.* mit Recht an der Spitze dieser Kunstperiode steht, so ist doch keins von den durch ihn erbauten ansehnlichen Werken mehr erhalten. Die *Sophienkirche*, die er in *Constantinopel* erbaute, existirt nicht mehr; die noch vorhandene *Sophienkirche* hat *Justinian* im Jahre 537, also zwei Jahrhunderte später erbaut. Eben so ist es mit der *Paulskirche*, ausserhalb *Rom*. Man schreibt *Constantin* ihre Gründung zu, aber die Kirche über dem Grund und Boden war von späterem Datum; sie brannte 1823 ab und ist jetzt wieder erbaut; so viel ich weiss in der frühern Gestalt. Neuerdings hat man die schöne Ruine auf dem *Campo vaccino* in *Rom*, die unter dem Namen des *Friedenstempels* bekannt ist, für eine Basilica des *Constantin* gehalten, welche von *Maxentius* erbaut und von *Constantin* geweiht worden sei. Auch *Kugler* folgt in seinem Handbuche der Kunstgeschichte dieser Meinung, S. 306, während er doch an einer andern Stelle, S. 344, die Basilica, die an der Stelle stand, wo sich heute zu Tage *San*

Giovanni im *Lateran* befindet, *Basilica Constantinia* nennt. Ich sehe in diesem Friedenstempel nichts anderes, als den Hauptsaal, die *Cella solearis*, eines grossen Thermengebäudes. Man vergleiche nur damit z. B. die *Cella solearis* in den Bädern des *Diocletian* (die Kirche *Santa Maria degli Angeli* in der *Certosa* zu *Rom*), oder den Hauptsaal der Bäder des *Caracalla*: sie geben sogleich den vollständigen Grundriss und Durchschnittsriß des Friedentempels, den ich, auch nach seinem Architekturstyle, für älter als *Constantin* halten möchte. Der sogenannte *Janusbogen* am *Campo Vaccino* wird auch in die Zeit *Constantin's* gesetzt; ich glaube, daß er in eine spätere Periode gehört, weil der Baustyl darauf hindeutet; was auch dadurch bestätigt wird, daß er, wie man neuerdings entdeckt hat, theilweise aus Fragmenten antiker römischer Gebäude aufgeführt ist; und zwar in einer so rohen Weise, wie es wohl noch nicht zu *Constantin's* Zeiten geschah: die Fragmente der Verzierungen sind so vermauert, daß die verzierten Seiten derselben nach Innen gekehrt, also nicht sichtbar sind.

Außerdem wäre auch noch des *Battisteriums* des *Constantin* bei *San Giovanni* im *Lateran* und des Triumphbogens dieses Kaisers zu gedenken. *Palladio* ist der Meinung, ersteres sei ein modernes, aus antiken Fragmenten errichtetes Gebäude. Andere halten es theilweise für antik, theilweise für modern; es ist von keiner wesentlichen Bedeutung für die spätere byzantinische Bauart (ich werde jedoch weiter unten darauf zurückkommen); was auch von dem genannten Triumphbogen gilt, der sich mehr der kurz vorhergehenden Periode anschliesst und dieselbe characterisiren hilft, da er die nachfolgende Epoche nicht irgend besonders bezeichnet und einleitet. Die Haupt-Anordnung und Form, so wie die Verzierung, stimmt mit den ältern Bögen des *Titus* und des *Septimius Severus* überein; nur daß die Verzierung weniger sorgfältig und elegant ausgeführt ist, wie an jenen.

Der Palast des Kaisers *Diocletian* zu *Salona* in Dalmatien.

Es möchte demnach keines von allen jenen Gebäuden als besonders bedeutsam für die byzantinische Bauart zu betrachten und in den Anfang ihrer Periode zu setzen sein; wohl aber möchte ich ein Gebäude, welches der nächste Vorgänger und Mitkaiser *Constantins* aufführen liefs, dahin stellen: nemlich den Palast des Kaiser *Diocletian* zu *Salona* (oder *Spalatro*, wie der Ort jetzt heisst). Dieser Palast enthält viele für die byzan-

tinische Bauart charakteristische Motive und überhaupt manches Bedeutende und Instructive.

Zunächst verdanken wir hauptsächlich englischen Architekten die Kenntniss dieses grossen Bauwerks. Man sehe: „Ruins of the Palace of the Emperor *Diocletian* etc. by *Adam*.” In *Durands* „Recueil et Parallele des „Edifices anciens et modernes” befinden sich ebenfalls S. 46 mehrere Aufrisse, ein Grundriss und ein Durchschnitt dieses Gebäudes, welche wohl aus *Adam's* Werk entlehnt, aber etwas frei behandelt sind. *D'Agincourt* hat in seinem bekannten Werke „Histoire de l'Art par les monumens” Abbildungen davon gegeben.

Diocletian war etwa im Jahre 245 geboren, trat seine Kaiserregierung im Jahre 284 an, übertrug dieselbe 306 an *Constantin* und zog sich nach *Salona* zurück; wo er ungefähr 325 starb.

Salona liegt (oder lag) in einer schönen Gegend von Dalmatien, unmittelbar am Meere und ungefähr unter gleichem Breitengrade wie *Florenz*; gegen Norden schirmen den Ort Gebirge, gegen Süden das Meer.

Das Gebäude war, so zeigt es der erste Anblick, eine *Festung*; wenigstens ein *Castell*, eine römische *Burg*.

Es bildet ein nicht genaues Rechteck, welches an der Haupt-Eingangsseite etwa $157\frac{1}{2}$ Meter, an der entgegengesetzten Fronte $162\frac{1}{2}$ Meter breit und an den beiden Seiten 195 Meter lang ist. Die vier Ecken sind durch quadratische Thürme geschützt, welche 9 Meter an jeder Seite über das Rechteck vortreten. Ausserdem werden die in der Mitte der drei Landseiten liegenden grossen Eingänge durch je zwei achteckige Thürme vertheidigt, und zwischen diesen Thürmen und denen an den Ecken liegen kleinere viereckige Thürme. Die vierte Seite, ohne Zweifel die nach dem Meere liegende, hat nur an den Ecken Thürme und zwischen denselben eine an der ganzen Seite fortlaufende Arcade, welche, 15 Meter hoch über dem Boden, einen prächtigen Gang, eine Art bedeckten Xystus bildete.

Im untern Raume des Gebäudes sind nur vier Haupt-Eingangsthüren, oder vielmehr Thore, und einige Thüren in den mittleren Wartthürmen: keine Fenster, die erst, so wie die Arcade, in beträchtlicher Höhe über dem Boden anfangen; offenbar um die Vertheidigung zu erleichtern.

Diese Einrichtung erforderte also eine *Garnison*, und zwar eine beträchtliche Garnison; denn es mußten im Fall eines Angriffs sechszehn Thürme und die vier langen Fronten besetzt werden.

Die Garnison mußte Wohnungen haben, und daraus erklärt sich die große Menge zellenartiger Zimmer, die unmittelbar inwendig an den drei Landseiten des Gebäudes liegen. Es sind deren im Stockwerke 68 kleinere, von 4 Meter im Lichten im Quadrat, und 10 etwas größere. Die Soldaten mußten sich bei schlechter Jahreszeit und Witterung in bedeckten Räumen bewegen können; dazu waren die Arcaden dienlich, welche das Gebäude nach allen Richtungen durchschneiden. Solche Arcaden liegen unmittelbar vor den Zellen, und ihre Thüren gehen in diese Arcaden. Solcher Zellen hatten drei Reihen übereinander Raum; die untersten mögen Pferdeställe gewesen sein.

Die innere Einrichtung dieser Kaiserburg beruht im Allgemeinen auf zwei Straßen, welche sich rechtwinklig durchkreuzen. Die eine Straße geht vom Haupt-Eingange von der Landseite (der Gebirgsseite) mitten durch das Gebäude, rechtwinklig auf die Seeseite hin, wo sie vor dem Haupttheile aufhört, der die großen Zimmer und Säle enthält, die ohne Zweifel der Kaiser selbst benutzte. Sie ist 11 Meter breit und größtentheils an beiden Seiten mit Arcaden eingefast. Sie wird von einer andern, ebenfalls mit Arcaden eingefasteten und eben so breiten Straße rechtwinklig durchschnitten, welche von dem einen Seiten-Eingange zu dem gegenüberstehenden andern führt.

Diese einfache Einrichtung machte, daß man von den Thoren zu allen Gebäudetheilen bedeckt kommen konnte. Straßen laufen übrigens auch vor den Arcaden her, die an den Soldatenzellen liegen. Durch die Straßen wird die Burg in drei Hauptgruppen von Gebäuden getheilt. Die größte derselben liegt an der Seeseite, dem Eingange vom Gebirge her gerade symmetrisch gegenüber, so daß die zuerst beschriebene Straße gerade mitten vor denselben stößt und am Schlufs derselben den Haupt-Eingang dazu ausmacht, welcher sich, als ein Prostylon mit zwei corinthischen Säulen, über eine Freitreppe erhebt. Dieser Theil des Gebäudes enthält die zur Wohnung des Kaisers gehörigen Säle, Bäder und Zimmer; auch ein isolirtes, großes, mit einer Säulenstellung umgebenes von aussen achteckiges, innen rundes Gebäude, welches in einem Vorhofe steht, der von der Straße nur durch eine Säulereihe getrennt ist und gegenüber einen auf gleiche Weise von der Straße gesonderten Vorhof mit einem kleinen Tempel hat, den ein viersäuliges Prostylon schmückt. Die beiden andern Gebäudegruppen liegen nahe am Eingange, links und rechts von der Straße, und enthielten wahrscheinlich, die eine Thermen für die Garnison und die Bewohner der Burg, die andere mag Fremden-

wohnungen enthalten haben, welche einen rechteckigen Vorhof umgaben, an zwei Seiten mit Arcaden.

Um zur nähern Beschreibung zu kommen, ist zu bemerken, daß die Bestimmung der Räumlichkeiten der Hauptgruppe, die zum unmittelbaren Gebrauch des Kaisers dienten, ziemlich deutlich aus ihren Formen hervorgeht. Ihre Anordnung ist aber von derjenigen der ältern römischen Paläste wesentlich verschieden und erinnert sehr an die Bauart der Thermen der römischen Kaiser. Es ist auch natürlich, daß die weitläufigen Höfe der ältern Paläste hier in einer *Burg* keinen Raum finden konnten. Ist der Grundriß, den ich vor mir habe, richtig, so war die Anordnung dieses Hauptgebäudes vollkommen regelmäfsig und symmetrisch; mit Ausnahme etwa der Stellung jenes achteckigen Gebäudes; von welchem später.

Unmittelbar hinter dem Prostylon oder der kleinen Säulenhalle, die den Eingang bildete, lag ein runder, mit einer Kuppel überwölbter Saal, von 11 Meter im Durchmesser. Ich halte denselben für das eigentliche Vestibulum, dessen Begriff ich von Dem, was die Griechen Prothyron nannten, wesentlich unterscheide, und welches Prothyron hier von dem Prostylon gebildet wird. Von der Auszierung dieses Vestibulums ist aus den Zeichnungen nichts weiter zu sehen, als vier Nischen, in welchen wahrscheinlich Statuen standen.

Regelmäfsig hinter dem Vestibulum lag der gröfste Saal der Burg, der im Lichten 30 Meter lang und 23 Meter breit war und zu beiden Seiten Säulengänge hatte. Die vier Ecken desselben sind, äufserlich quadratische, innerlich runde Räume, in welchen sich wahrscheinlich Treppen zu den Tribünen über den Säulen befanden. Ich halte diesen Raum für den eigentlichen Festsaal des Palastes, habe aber auch nichts dagegen, wenn man ihn eine Basilica nennen will; denn gewifs hatte sich *Diocletian* die Jurisdiction über die Nachbarschaft, so wie über seine Diener vorbehalten; und so konnte in diesem Saale auch Gericht gehalten werden. Gewifs diente der Saal zur Repräsentation, und die Fremden, die der Kaiser sehen wollte, wurden durch ihn eingeführt. In der Restauration des Baues hat man vorausgesetzt, daß nur der mittlere Raum zwischen den beiden Säulengängen mit einem Tonnengewölbe (mit viereckigen Cassaturen) bedeckt war, so daß sich über den Säulengängen keine Gallerieen oder Tribünen befinden konnten. Ich weifs nicht in wiefern der restaurirende Architekt, in *Durand's* Abbildung, durch die Ruine zu dieser Annahme berechtigt sein konnte; die Berechtigung ist sehr unwahrscheinlich, und ich glaube, daß die Decke des Saales, sie mag nun

eine Wölbung, oder auch nur ein flaches Dach, etwa wie die Dächer der alten Basiliken gewesen sein, über den ganzen Saal reichte; so dafs sehr wohl Tribünen über den Säulengängen sein konnten und dieselben von der Decke auch umschlossen wurden. Seine Erleuchtung bekam der Saal, der Restauration zufolge, durch ein grosses halbrundes Fenster in der Stirnmauer, die nach Aufsen gerichtet ist, und durch eine rechteckige Öffnung in der Mitte der Wölbung. Letztere ist etwas unwahrscheinlich, weil sie so schwierig zu verschliessen war; besonders in einer Zeit, wo Glasfenster noch selten, oder wenigstens sehr kostspielig waren; das halbrunde Fenster möchte aber vorhanden, jedoch anders construiert gewesen sein, als die Restauration es annimmt. (Ich werde dies weiter unten bei der S. Marcuskirche zu Venedig näher begründen.) War der Saal im Ganzen überwölbt, oder überdacht, so erhob er sich über das ganze übrige Gebäude; was der Schönheit der Façade nach der Meerseite keinen Eintrag thun, sondern sie nur erhöhen konnte.

Wenn man die Symmetrielinie des Gebäudes verfolgt, die sich von dem Haupt-Eingange von der Gebirgsseite mitten durch die Strafse, durch das Prostylon, das runde Vestibulum und der Länge nach durch den Festsaal erstreckt, so trifft man auf eine Hauptthüre dieses Saals, die in jene prächtige Arcade führte, deren ich oben gedacht habe. Diese Arcade durchschneidet die Symmetrielinie rechtwinklig in einer Länge von 158 Metern und einer Breite von 8 Metern im Lichten, welche 51 Bogen-Öffnungen nach Aufsen hat. Sie zieht sich vor der ganzen kaiserlichen Wohnung her, und sieben Zimmer und Gemächer derselben haben Thüren nach der Arcade.

Ohne Zweifel berührte den Fufs der Mauer, auf welcher die Vorderwand der Arcade steht, unmittelbar das Meer, und die Schiffe des Kaisers, hier kreuzend und vor Anker liegend, schützten und deckten den an dieser Seite offenen Palast, statt der daselbst weggelassenen vier mittleren Wartthürme.

Welch' ein reizendes Motiv für einen Kaiserpalast! Man stelle sich eine prachtvolle Aussicht auf das Meer vor, welches hier mit Inseln und Vorgebirgen bedeckt sein mufste, über denen man, nach der Lage der Arcade, die Sonne auf- und untergehen und auch am höchsten Mittage stralen sehen konnte. Wie wohlthuend mufste hier die frische Seeluft des Morgens und die Kühle des Abends sein! Im Winter, um Mittag, waren die schräg einfallenden milden Strahlen der Sonne erquickend, während im Sommer das Gewölbe gegen ihre senkrechte Richtung Schutz gab. Und wie schön mag dieses Gewölbe, mit farbigen und zierlichen Arabesken, wie sie diese oder

die etwas frühere Zeit in den kaiserlichen Bädern aufzuweisen hat, geschmückt gewesen sein! Welche prächtige historische Frescomalereien oder enkaustische Bilder mögen endlich an der 158 Meter langen, nur durch sieben Thüren unterbrochenen Rückwand befindlich gewesen sein, während ohne Zweifel ein musivischer Fußboden, aus den prächtigsten Marmor-Arten, glänzend die Helle der Luft in diesem schönen Clima zurückstrahlte! Man sieht im Geiste den philosophischen Kaiser mit seinen gelehrten Freunden in der Friedenstoga auf- und abwandeln, irgend eine Stelle des Plato oder Aristoteles besprechend.

Es war gewiss etwas Großes, ein Reich zu beherrschen, welches sich zu *Diocletians* Zeiten noch über den Orient und Occident erstreckte: aber es war auch eine erhabene Resignation, einer solchen Herrschaft zu entsagen, dieselbe in die Hände eines großen Mannes wie *Constantin* zu legen und nach einem thatenvollen Leben sich in die Einsamkeit zurückzuziehen, um sich den Künsten und den Wissenschaften zu widmen. Der Geist eines solchen Mannes zeigt sich in der Architektur dieses Palastes.

Die beschriebene Halle ist auch kunstgeschichtlich bedeutend geworden; denn sie scheint das Vorbild vieler anderer kleinerer Hallen an byzantinischen Kirchen und Klöstern, Burgen und Palästen zu sein, da man, nachdem man das Motiv einmal kannte, dasselbe nicht wieder aufgab, und die eine Nachahmung die andere erzeugte. Die auffallendste und wahrscheinlich unmittelbarste Nachbildung war ohne Zweifel die am Palast des *Dogen zu Venedig*. Aber nicht allein in die byzantinische und die Spitzbogengewölbe-Bauart ist dieses Motiv übergegangen: es findet sich auch sehr oft in der Zeit der Renaissance; zum eminenten Beispiel in *Raphael's* Loggien und in den Galerien der Lustschlösser der französischen Könige und deren Nachahmungen; wo freilich überall die Verhältnisse verschieden sind, die Grund-Idee aber dieselbe ist. Hatte man auch nicht überall eine Aussicht auf das Meer, wie noch beim Dogenpalast zu Venedig, so ersetzte die Aussicht doch entweder der Anblick einer Weltstadt, wie im *Vatican*, oder der eines blühenden und grünenden Gartens, mit duftenden Orangen-Alléen und kühlen Springbrunnen, wie in *Versailles*.

Das Prostylon, das Vestibulum, der Festsaal und die Arcaden sind in der Kaiserwohnung jedes einmal, alle andern Zimmer, Säle und Räumlichkeiten aber, der Restauration des Grundrisses zufolge, zweimal vorhanden, indem der Grundriss auch in den kleinsten Räumlichkeiten vollkommen symmetrisch ist. Ob dies etwa eine Lizenz des Restaurators sei, muß ich dahin ge-

stellt sein lassen; unmöglich ist die Symmetrie natürlich nicht, aber unwahrscheinlich.

Von dem Festsale führten an jeder der langen Seiten unter den Säulengängen je zwei Thüren, die eine in einen geräumigen, mit Säulengängen umgebenen Saal, die andere in einen engen Gang, wie sie in den römischen Häusern oft vorkamen und welche man *fauces* nannte. Solche Gänge waren wohl hauptsächlich für die Bedienung durch Slaven bestimmt. Die Säle mögen Speisesäle (Triclinien) gewesen sein; es läßt sich Dies einmal aus den zu ihnen führenden engen Gängen schliessen, und dann daraus, daß sie, wiewohl der Länge nach an der Arcade liegend, doch keine unmittelbare Verbindung mit derselben haben, durch welche die Zugluft den Speisenden hätte lästig werden müssen. Die Säle müssen beide von oben erleuchtet gewesen sein; ihre Länge betrug 27 Meter, ihre Breite 17 Meter; beides im Lichten gemessen. Neben jedem Saal, ebenfalls unmittelbar an der Arcade und mit einem Eingange nach derselben, lag an jeder Seite ein Badezimmer, dessen Bestimmung, der ganzen Form und Anordnung nach, unverkennbar ist; es war das kalte Bad. Es war 17 Meter im Lichten breit und ohne die Nische 20 Meter lang, also geräumig genug, um auch ein gemächliches Schwimmbad zu enthalten. Hinter jedem Triclinium, also von der Arcade abwärts, lag an jeder Seite ein länglicher Saal (zweimal so lang als breit), der mit anliegenden halben runden Säulen verziert war und zu welchem man aus dem Triclinium, dem nächst-liegenden engen Gange, und von einer kleinen Treppe kommen konnte, die zugleich mit dem Badezimmer Zusammenhang hatte. Ich halte diese schmalen Säle für Apodyterien (Ankleidezimmer zu den Bädern) auf welche die Römer viel verwendeten, weil sie zum Ankleiden und Auskleiden nicht allein, sondern auch zu Leibes-Übungen und andern körperlichen Erholungen dienten.

Hinter dem kalten Bade befanden sich noch einige andere Zellen, die ohne Zweifel zum *Tepidarium* (dem lauwarmen Bade), und zum *Sudatorium* (dem Schwitzbade) benutzt wurden.

Nun folgten an jeder Seite, neben dem kalten Bade, zwei grössere und zwei kleinere Zimmer: die grössern von rechteckiger Form, die kleinern theilweise rund und von complicirter Form; welche Zimmer man denn wohl für die eigentlichen Wohnzimmer des Kaisers halten könnte.

Alle vorbeschriebenen Räume wurden von oben her erleuchtet; nur ein grösseres und ein kleineres der letztgedachten Zimmer haben schiefsscharten-

ähnliche Fenster nach Aufsen. Noch liegen an jeder Seite des Vestibulums zwei quadratische Säle, welche durch weite Öffnungen, jede mit zwei Säulen, mit den Tempelvorhöfen zusammenhängen. Jeder dieser Säle ist 14 Meter lang und breit, und in dem einen ist an jeder Seite die Decke nach der Vitruvischen Vorschrift mit vier Säulen (Tetrastylon) unterstützt. Es können diese Säle Museen, Pinacotheken für Statuen, für Gemälde und andere Kunstwerke gewesen sein, falls sie nicht etwa für häusliche Verrichtungen und Beschäftigungen der Diener und Hausgenossen bestimmt waren.

Neben diesen Sälen, hinter den Badezimmern, lagen noch an jeder Seite fünf Zellen, mit ihren Eingängen nach der innern Seite des Palastes gewendet, die für die Diener des Kaisers bestimmt gewesen sein mögen. Zu bemerken ist, dafs, während alle übrigen Wartthürme in dem Stockwerke nur einen unabgetheilten Raum enthielten, doch die beiden an der Arcade liegenden Eckthürme in mehrere kleine Zimmer getheilt waren, die durch sehr enge (kaum einige Fufs breite) Gänge mit der Arcade in Verbindung standen. Die ungemein schöne Lage dieser Thürme, die nach allen vier Himmelsgegenden Fenster hatten und von denen man Meer und Land, Gebirg und Thal, das Innere und das Äufsere des Palastes überschauen konnte, mag es veranlafst haben, dafs man hier einige Zimmer für den Kaiser einrichtete, die ihm auch bei etwaigen äufsern oder innern Unruhen gröfsere Sicherheit gewähren konnten; möglicherweise können sie auch als Wohnungen des Befehlshabers der Garnison oder der Flotte gedient haben.

Beim Schlufs der Beschreibung dieses Stockwerks der kaiserlichen Wohnung ist zu bemerken, dafs nirgend von *Frauengemächern* und von den zur innern *Ökonomie* des Haushalts gehörigen Räumen, Küchen, Vorrathskammern u. s. w. die Rede war.

Betreffs des Erstern ist es zwar nicht bekannt (wenigstens mir nicht), ob der Kaiser *Diocletian*, als er den Palast zu *Salona* erbaute, vermählt war: aber war er es auch nicht, so läfst sich doch annehmen, dafs er berücksichtigte, der Palast werde nach seinem Tode noch fortdauern, und dafs derselbe also auch für die Bequemlichkeit Derer, denen er ihn vererbte, passen und folglich Räumlichkeiten für eine *Familie* enthalten mufste. (Ich erinnere mich dunkel, von einer *Tochter* Diocletians gelesen zu haben, weifs aber nicht, woher ich die Erinnerung habe und kann mich also nicht darauf beziehen. Gern möchte ich es, da mir die Benutzung dieses Palastes durch eine schöne

römische Kaisertochter, welche die prächtige Arcade mit Orangen, Granaten und Myrthen füllte, gar nicht phantasielos erscheint.)

Bekanntlich wohnten bei den Römern die Frauen nicht, wie bei den Griechen, in einem ganz abgesonderten Theile des Hauses; ihre Wohnung schlofs sich der der Männer an; und so wäre es nicht unpassend, anzunehmen, dafs, während der Kaiser die eine Hälfte des beschriebenen Gebäudes bewohnte, die ähnlichen Zimmer in der andern Hälfte von seiner Familie benutzt wurden. Aus dieser grofsen Wahrscheinlichkeit läfst sich dann vermuthen, dafs die beiden Hälften nicht vollkommen gleichförmig, sondern nach den Bedürfnissen der Bewohner verschieden waren.

Die für die *Ökonomie* des Haushalts fehlenden Räumlichkeiten befanden sich wahrscheinlich in dem vorhandenen Kellergeschosse, aus welchem Treppen und Gänge in das grofse und alleinige Hauptstockwerk führten, mittels welcher dann z. B. die Speisen und Getränke in die Triclinien geschafft wurden, auch die Heizung und sonstige Versorgung der Badezimmer geschehen konnte. Die Treppen lagen nahe bei den Zellen, die ich als die wahrscheinliche Wohnung der nächsten Diener der kaiserlichen Familie bezeichnet habe.

Aufserdem wurde oben zweier Vorhöfe gedacht, die unmittelbar vor der kaiserlichen Wohnung, rechts und links von der zu dem Prostylon führenden Hauptstrafse sich befanden. In dem einen derselben steht, in gewöhnlicher Form und Stellung, nichts als ein kleiner viersäuliger Tempel, dessen Tempel-Eigenschaft unzweifelhaft ist und der für einen Tempel des *Aesculap* gehalten wird. Von diesem Vorhofe erhalten auch zwei der beschriebenen quadratischen Säle Licht und Eingang. In dem andern Vorhofe, symmetrisch dem ersten gegenüber, ist dagegen ein durch Gestalt und Verhältnisse, so wie durch seine Stellung, sehr auffallendes Gebäude.

Ehe ich solches beschreibe, will ich bemerken, dafs sich in der Geschichte der Baukunst, besonders in der des Mittel-Alters, viele und bedeutende Irrthümer dadurch eingeschlichen haben, dafs man zu leicht bei der Beurtheilung baulicher Monumente annahm, alle Theile derselben seien *gleich alt* und gleichsam aus einem Gusse. Dergleichen Irrungen entstehen leicht; besonders, wenn der Beurtheiler nur *Abbildungen* der Gebäude, nicht die Gebäude selbst vor Augen hat; so wie, wenn er kein practischer Architekt ist. In der Wirklichkeit öffnen die Verschiedenheit der Baustoffe und der Bearbeitung und Anwendung derselben dem Beschauer leicht die Augen; und selbst die

Verschiedenheit des Baustyls tritt in der Willkürlichkeit schärfer hervor, als in Abbildungen.

Das fragliche achteckige Gebäude wird *Tempel des Jupiter* genannt. (*Durand* hat dasselbe in seinem „Recueil“ S. 3 noch einmal im Aufrisse, Durchschnitte und Grundrisse abgebildet und hat es unter die runden Tempel gezählt.) Es ist, einschliesslich des Säulenganges, der es umgiebt, 26 Meter breit, und da der Säulengang vor dem Eingange durch vier Säulen verdoppelt ist, mit denselben 29 Meter tief. Der innere runde Raum hat zwischen den Mauern 14 Meter im Durchmesser. Da nun der Vorhof, in welchem das Gebäude steht, im Lichten nur 29 Meter breit ist, so lassen die 26 Meter Breite des Gebäudes an jeder Seite nur einen schmalen Gang von $1\frac{1}{2}$ Meter breit übrig; eben so in der Länge. Wozu nützt nun dieser Vorhof? Das ist die erste Unzweckmäfsigkeit. Eine andere besteht darin, dafs dieses Gebäude, welches höher und massiver ist als alle andern, auch den vornehmsten Gebäudetheilen des Palastes, den an dem Vorhofe liegenden beiden quadratischen Sälen, Licht, Luft und Zugang nimmt. Dies sind beides Fehler, welche von den Talenten und der Geschicklichkeit des Architekten, wie sie in der grossen Zweckmäfsigkeit der Anordnung aller andern Gebäudetheile sich zeigt, nicht zu erwarten sind. Ausserdem ist es bekannt, wie streng sich die Tempel-Architektur der Griechen und Römer an bestimmte Normen band. Wie unähnlich ist aber dieser achteckige Bau einem Tempel des Jupiter! Dazu finden sich noch im constructiven Systeme des Gebäudes wesentliche Abweichungen von dem der übrigen Palasttheile. Diese haben z. B. entweder Plateformen, oder doch sehr flache Dächer zur Bedeckung, während dies Gebäude ein fast steiles, pyramidales Dach hat, mit einem Neigungswinkel, der den Dächern der späteren byzantinischen Gebäude eigenthümlich ist. Unter dem Fussboden desselben ist ein Gewölbe mit 7 nischenartigen Vertiefungen, während die achte sich in einen ziemlich langen Gang ausdehnt. Eine Verbindung dieses Gewölbes mit dem obern Theile des Gebäudes ist aus den Rissen nicht ersichtlich.

Aus allen Diesem schliesse ich, dafs dieser achteckige Bau nicht zu dem ersten Plane des Palastes gehörte, dafs derselbe *kein* Tempel des Jupiter, noch einer andern heidnischen Gottheit war, und dafs nur ein besonderer, sehr bedeutender und wesentlicher Grund die Aufführung dieses, den übrigen Palast entstellenden und benachtheiligenden Gebäudes veranlafste.

Zu welchem Zwecke konnte aber das Gebäude dienen?

Die Zeit des *Diocletian* und des *Constantin* ist diejenige, wo sich das Christenthum mit Macht ausbreitete; die Kaiser selbst wurden Christen; die auf *Diocletian* folgenden Bewohner des Palastes waren höchst wahrscheinlich ebenfalls Christen; was fehlte da noch dem Palaste, als eine *christliche Kirche*, zur Ausübung des Gottesdienstes und zur Verrichtung der heiligen Handlungen für alle christlichen Bewohner des Schlosses. Ich halte daher diesen achteckigen Bau geradezu für eine *christliche Kirche*, die von den spätern Besitzern und Bewohnern des Palastes sogleich als Kirche erbaut wurde, und welche nun keinen passenderen Platz in dem Umfange des Palastes zu finden wußten und die, wegen der Wichtigkeit des Zwecks, die Nachtheile, die das Gebäude brachte, nicht berücksichtigten. *Diesem* Zwecke entspricht auch die innere Einrichtung des Gebäudes. Es sind Nischen und Vertiefungen für Bildsäulen der Heiligen und für Altäre in demselben; das unterirdische Gewölbe konnte die Familiengruft der Besitzer abgeben, und durch seine Bestimmung erklärt sich auch, warum dasselbe fast gar keine Erhellung durch Tageslicht hatte; denn beim Gottesdienst wurde es ohne Zweifel durch Kerzen erleuchtet, und das Vorbild seiner Formen und Verhältnisse waren gewiß jene im Grundrisse ganz ähnlichen runden Capellen in den Katakomben, in welchen die ersten Christen ihren Gottesdienst hielten. Zu der Gebäudeform stehen auch mehrere andere frühe christliche Kirchen, z. B. *San Vitale* in *Ravenna*, *Santa Sophia* in *Constantinopel* u. a. in Beziehung; wovon weiter unten ein Mehreres.

D'Agincourt giebt dieses Gebäude Taf. II. 4 als den sogenannten Tempel des Jupiter; ich sehe aber, nachdem ich Obiges niedergeschrieben habe, daß er es Taf. LXIII. 6 noch einmal berührt, und zwar unter den ersten Battisterien; wie er sagt, wegen der großen Ähnlichkeit mit denselben.

Hinter dem achteckigen Gebäude sind drei Zimmer, ein mittleres größeres und zwei kleinere, von dem Vorhofe abgetheilt. Sie können die Wohnung eines christlichen Priesters gewesen sein. Die einzelnen Reihen von Säulen, die, mit halbkreisförmigen Bogen überwölbt, die Vorhöfe von der Straßse absondern, waren vielleicht ursprünglich nicht vorhanden; denn nicht nur diese Art, durch einfache Säulenreihen unbedeckte Räume abzusondern, ist etwas ganz Ungewöhnliches, sondern es stimmt auch der Architekturstyl der Säulenreihen nicht mit der übrigen Architektur des Palastes, indem die andern Säulenstellungen unmittelbar über den Bogen mit horizontalen Gesimsen bedeckt sind.

Für die beiden andern Gebäude-Abtheilungen, deren eine ich für ein öffentliches Bad, die andere für eine Fremdenwohnung halte, folgt die

erste Bestimmung aus dem in der Abtheilung mitten Innen befindlichen grossen Saale, der, wenn auch kleiner, doch dem mittleren grossen Hauptsale der grossen kaiserlichen Bäder zu *Rom* im Grundrisse völlig entspricht. Die ihn umgebenden kleineren Säle dienten wohl zu Auskleidezimmern (*Apodyterien*), zu Spielen und Leibes-Übungen, insofern sie nicht selbst noch Bäder waren. Über denselben war ein zweites Stockwerk, worin sich vielleicht Wohnungen befanden. Vier verschiedene Treppen ersetzten die Verbindung, welche durch den mittleren grossen Saal, der durch beide Stockwerke reichte, abgeschnitten war.

In der Fremdenwohnung (es kann hier auch die Wohnung der Officiere der Garnison und der höheren Diener und Beamten der Burg gewesen sein) war ein Hof in der Mitte, welchen viele Zimmer und Säle umgaben, von denen der grösste, der an den Arcaden der mittleren Strasse lag, ein Triclinium gewesen sein kann. Auch dieses Gebäude hatte zwei Stockwerke, und eben wie in der vorhin beschriebenen Abtheilung sollte auch hier durch vier verschiedene kleine Treppen die Zugänglichkeit der einzelnen Zimmer des obern Stockwerks erlangt werden.

Ich schliesse die Beschreibung des Palastes mit der Andeutung Dessen, was in der Bauart dieses merkwürdigen Gebäudes besonders charakteristisch und eigenthümlich ist.

Zunächst ist zu bemerken, dafs in der Überwölbung aller Fenster- und Arcaden-Öffnungen der halbkreisförmige Bogen vorherrscht. Dies gilt nicht blofs von den gröfseren Bogen-Öffnungen, sondern selbst von den engsten. Dagegen sind alle diejenigen Thor- und Thür-Öffnungen, welche von der Art sind, dafs man annehmen mufs, sie wurden mit Thürflügeln geschlossen, rechteckig. Sogar die grossen, 5 Meter weiten Haupt-Eingangsthore haben horizontale Sturze und Überwölbungen, über denen sich dann ein halbkreisförmiges Oberlicht befindet. Nur die Thüren, welche aus den Sälen der kaiserlichen Wohnungen in jene prächtige Arcade führten, sind, den Zeichnungen zufolge, oben halbrund überwölbt; vielleicht ist dies aber ein Irrthum des Restaurators; oder es wurden diese Thüren auf eine andere Weise wie die übrigen geschlossen; denn ich nehme an, dafs die Thüren rechteckig waren, um ihren Verschluss durch Flügelthüren zu erleichtern. Glasfenster waren zu des jüngeren *Plinius* Zeiten noch selten und es befanden sich deren wahrscheinlich in diesem Palaste nur wenige; die übrigen wurden wohl mit Tüchern und Matten geschlossen; wobei die runde Überwölbung nicht diejenige Schwierigkeit machte, welche mit der Öffnung runder Thürflügel nothwendig verbunden ist, wenigstens

wenn die Flügel in der Mauer auf- und zugehen und weder auswendig noch inwendig bündig anschlagen sollen. Diejenigen Fenster-Öffnungen endlich, welche mit durchsichtigen Alabastertafeln oder Glasscheiben ausgesetzt waren, möchten nicht zum Öffnen und Verschließen eingerichtet gewesen sein; es sei denn etwa in einem kleinen Theil, zur Luftgebung. Ich führe diese Art der Anwendung des halbkreisförmigen Bogens vor allem anderen als charakteristisch an, da er in der ganzen byzantinischen Bauart vorherrscht. Weiter unten werde ich noch auf eine besondere Form aufmerksam machen, die durch rechteckige Thür-Öffnungen von beträchtlicher Weite hervorgerufen wurde, da es nicht überall Quadersteine gab, die auf eine solche Weite frei trugen.

Dafs Säulenreihen mittels auf ihnen ruhender halbkreisförmiger Bogen, statt durch horizontale Gesimse vereinigt sind, ist der byzantinischen Bauart ebenfalls eigenthümlich, hier aber eigentlich noch nicht vorherrschendes System; denn es kommt nur bei den die Vorhöfe der Kirche und des Tempels absondernden Säulenreihen und dann in einer architektonischen Verzierung über dem Haupt-Eingange von der Landseite her vor. Dort ist die Öffnung im obern Stockwerke über dem Thore durch vier Säulen in fünf Abtheilungen geschieden, welche mit fünf halbkreisförmigen Bogen überwölbt sind. Die Säulen stehen auf Kragsteinen, welche so weit aus den Mauern hervortreten, dafs sie den Säulen, sowohl für den Fufs als Knauf, hinreichenden Raum geben. In der mittelsten und den beiden äufsersten Abtheilungen sind kleine halbrunde Nischen, in welchen Statuen mögen gestanden haben. Weshalb zwei Bogen-Abtheilungen leer sind, erklärt sich vielleicht daraus, dafs sie eine andere Art von Ausschmückung, z. B. Trophäen oder Inschriften oder Dergleichen enthielten. Wenn man, wie so häufig an byzantinischen Gebäuden, ein Paar Kragsteine aus einer Mauer hervortreten sieht, um ein Paar Säulchen zu tragen, über denen sich ein Bogen wölbt, welchen ein kleines Verdachungs-gesims deckt, so dafs unter diesem Schutze, im Gesichtspuncte einer Strafe, eines Ganges, oder einer Allée, eine Statue oder ein Bild eines Heiligen aufgestellt werden konnte, vor welches die Frömmigkeit eine immer brennende Lampe stellte und welches sie mit frischen Blumen schmückte: so ist dieses ein schönes, liebliches Motiv dieser Bauart, und man söhnt sich selbst mit der den strengen Constructionsprincipien widerstrebenden Stellung der Säulen auf Kragsteine aus. Da man aber hier eine Anblendung vor einer dicken Mauer sieht, die noch dicker sein und in welche man die ganze Decoration recht

wohl vertieft anbringen konnte: so ist man versucht, entweder zu glauben, daß die Decoration erst später angebracht worden sei, oder daß man in der scheinbaren Kühnheit der Construction eine gewisse Schönheit gefunden habe, die, ich gestehe es, auch nicht ganz abzuläugnen ist. Noch auffallender ist aber eine ähnliche Construction an der großen Arcade der kaiserlichen Wohnung, wo die 44 kleinen Säulen derselben auf Kragsteinen schweben. Dies kann nicht später als die erste Anlage gemacht sein. Was man zur Rechtfertigung sagen könnte, ist zunächst ein Wohlgefallen an dem kühnen Aussehen, und dann, daß man auf diese Weise den Widerstand der vordern Arcadenwand gegen den Druck der Wölbung derselben verstärkte, ohne die Mauer des untern Stockwerks dicker machen zu dürfen. Auch sparte man bei den langen Sohlbänken zwischen den Säulen wesentlich an der Breite der Sohlbänke, und Das, was von denselben übrig blieb, war, weit zurückstehend, der Witterung nicht ausgesetzt und hinderte wenig den Blick aus der Arcade in das Freie.

Die Architektur dieser Arcade hat noch einige andere bezeichnende Eigenthümlichkeiten. Nach dem älteren, wenn man will, strengeren römischen Style würde die Arcade, von einem Eckthurme zum andern, in einer und derselben Form, ohne Unterbrechung und Veränderung, durchgeführt worden sein; aber das wäre hier langweilig, geistlos und casernenartig gewesen. Sie ist daher durch eine fünfmalige Unterbrechung in vier Abtheilungen geschieden. Diese Unterbrechungen bestehen in der Mitte und an den beiden Enden aus einer Gruppe von drei größeren Öffnungen, mit zwei großen Säulen; die Architektur dieser Gruppen ist aber, so wie sie sich in der Restauration angegeben findet, so sehr wenig römisch oder byzantinisch, und dagegen so sehr neuenglisch, daß ich unmöglich glauben kann, sie sei richtig; auch ist sie constructiv nicht wohl ausführbar. Ich vermuthe vielmehr, daß das Tonnengewölbe an diesen drei Stellen von Kreuzgewölben unterbrochen war, so daß die Gruppen drei abgesonderte Pavillons bildeten. Eine andere Unterbrechung entstand dadurch, daß zwischen dem Pavillon in der Mitte und demjenigen an den Ecken eine größere Säulenweite und diese, der Restauration zufolge, mit einem flachen Segmentbogen überwölbt war. Ich glaube an diesen flachen Bogen ebenfalls nicht. Eben so ist es etwas unwahrscheinlich, daß über den kleinen Säulen der Arcaden 40 Statuen standen, die man nirgends als nur vom Meere aus hätte sehen können. Die Restauratoren antiker Gebäude sind überhaupt gewöhnlich gar zu freigebig mit Statuen auf den Dächern. Die vielen an den Gebäuden vorkommenden Nischen und sonstige, zur Aufstellung

von Statuen geeignete bedeckte Räume beweisen zur Genüge, daß die Alten wohl wußten, daß ganz freistehende Statuen sehr von der Witterung leiden und bald unscheinlich werden. Sollen aber einmal an dieser Fronte Statuen gewesen sein, so standen sie weit besser auf der Brüstungsmauer der Plateform, über den Arcaden, wo man sie doch auch auf der Plateform sehen konnte.

Über der Mitte der Fronte, nach der Seeseite hin, erhob sich der Festsaal oder die Basilica, aber, wie ich glaube, höher, als die Restauration es angiebt, da anzunehmen ist, daß das Tonnengewölbe des Saales nicht bloß dessen mittleren Raum, sondern den ganzen Saal überdeckte. Diese Erhöhung verbessert dann die Façade der Restauration wesentlich. Gewiß war auch die Bogen-Öffnung, welche der Basilica das Tageslicht gewährte, nicht so, wie in der Restauration gezeichnet, mit zwei senkrechten Stelzen unterstützt. Ich habe schon an andern Orten gesagt, daß ich Constructionen dieser Art, die *noch an* antiken römischen Gebäuden, z. B. an den Bädern des *Diocletian*, vorhanden sind, untersucht und gefunden habe, daß dergleichen Stelzen, wo sie sich finden, spätere rohe Zusätze sind, die gemacht wurden, um die schadhaft gewordenen Bogen zu unterstützen. Dieser Bogen hier war wahrscheinlich mit durchsichtigen Alabastertafeln in zierlichen, dem Halbrund entsprechenden Formen ausgesetzt.

Der Palast zu *Salona* ist gewiß in Vielem, aber allerdings mehr in einzelnen Theilen, als im Ganzen, das Vorbild der spätern byzantinischen Bauart in Italien gewesen, und ich werde Gelegenheit finden, öfters darauf hinzudeuten.

Ich wende mich nun zunächst zu einer etwas spätern Epoche der byzantinischen Bauart in Italien, welche in *Ravenna* begann.

Die byzantinischen Gebäude zu *Ravenna*.

Der gothische und italische König *Theodorich d. Gr.*, der vom Jahre 455 bis 526 lebte, wird für den Gründer und Erbauer einer Menge bedeutender Gebäude in Italien gehalten, die man allenfalls *gothische* Gebäude nennen könnte; wenigstens würde diese Benennung besser darauf passen, als die Benennung Spitzbogengewölbe-Bauart. Indessen ist der Styl dieser Gebäude so wenig von dem der ältern byzantinischen und römischen Bauwerke verschieden, daß sich dreist behaupten läßt, die Gothen hätten, als *Gothen*, keine eigene Bauart gehabt. Es zeigt sich auch, daß die byzantinische Bauart, weil eine Zeit lang wirkliche Gothen nach derselben bauten, nicht *vorgothisch* genannt werden kann.

Theodorich, der als Geißel in *Byzanz* erzogen wurde, war arianischer Christ und hatte eine sorgfältige Bildung erhalten.

Der Palast des Königs *Theodorich* zu *Ravenna*.

Zunächst ist von *Theodorichs* Gebäuden der Überrest seines Palastes zu *Ravenna* zu nennen, weil derselbe zu ihm in persönlicher Beziehung steht. Bei dem Namen der Stadt *Ravenna*, die mit ihren Gebäuden im Nächstnacheinander sehr oft vorkommen wird, ist zu erinnern, daß *Ravenna* seit dem Anfange des vierten Jahrhunderts die Residenz der abendländischen römischen Kaiser war; dann der Sitz der ostgothischen Könige, und nach Diesem, von 540 bis ins achte Jahrhundert, der Sitz der griechischen Statthalter. *Ravenna* ist daher für die byzantinische Bauart wichtiger, als *Rom*. Leider ist von dem Palaste des *Theodorich* wenig mehr übrig, als die vordere Haupt-Eingangsfrente; von dem Grundriss ist fast nichts mehr zu erkennen, da das Gebäude nach Innen zu zerstört, verändert und so sehr verbaut ist, daß man Vieles niederreißen und wegnehmen müßte, um Einiges von seiner ursprünglichen innern Einrichtung zu ergründen. Die Fronte, welche sich erhalten hat, liegt jetzt in der Linie der Hauptstrasse von *Ravenna*; auf dem sogenannten *Corso*. Sie ist zweistöckig. Das untere Stockwerk, welches wahrscheinlich inwendig überwölbt war, ist hoch, das obere, welches von dem Dachgewölbe bedeckt wurde, ist minder hoch. Ich richte mich bei der folgenden Beschreibung des Gebäudes nach einer Zeichnung, die ich selbst in *Ravenna* verfertigte; es ist aber auch in *d'Agincourt* „Histoire de l'art etc. Pl. XVII. Architecture“ eine kleine Abbildung davon zu finden. Das ganze Gebäude ist nicht länger, als etwa ein gewöhnliches Haus von sieben Fenstern, und seine Verhältnisse sind nicht colossal, jedoch ziemlich großartig.

Man gelangt in dasselbe durch ein geräumiges Eingangsthor in der Mitte, welches von zwei Pilastern eingefasst wird, deren Knäufe mit Acanthusblättern und ihren volutenartigen Stengeln verziert sind, während in der Mitte des Knaufs, an der Fronte, ein Kreuz und an der Seite ein Pfeil oder Wurfspiess steht. Sie tragen Kämpfergesimse, welche wie umgekehrte attische Basen aussehen, und über den Kämpfern erhebt sich ein aus Backsteinen gewölbter halbkreisförmiger Bogen, unter welchen die Kämpfergesimse nicht durchgehen. Dieser Eingang liegt in einem mittleren Gebäude-Vorsprunge, der ungefähr ein Drittheil der ganzen Fronte wegnimmt und nach meiner Erinnerung nicht um viel mehr als einen Fuß heraustritt. Die Kämpfer unter

dem Bogen reichen bis an die Kanten dieses Vorsprunges. Durch dieses Thor fanden Wagen und Pferde einen bequemen Eingang; ganze Reiterzüge konnten durch dasselbe hindurch kommen. Rechts und links von dem vorspringenden Theile des Gebäudes lag ein doppelter Bogen, der in der Mitte von einer freistehenden, bis auf den Fußboden reichenden Säule getragen wurde. Die Säulen sind jetzt vermauert, aber die Construction ist noch kenntlich.

An der einen Seite ist in diesen doppelten Bogen ein antiker Wasserkumpf von dunkelrothem Porphyrt eingemauert, von welchem man in *Ravenna* glaubt, er sei der Sarkophag des Königs *Theodorich* und habe auf dessen Grabmonument, von welchem weiter unten die Rede sein wird, gestanden. Die ursprüngliche Bestimmung des Kumpfs ist außer Zweifel; es ist sogar ein wasserausspeiender Löwenkopf an demselben abgebildet. Obgleich nun schon damals eine Benutzung antiker Überreste zu manchmal nicht passenden Zwecken nichts Ungewöhnliches war, so läßt sich doch nicht wohl annehmen, daß nach dem Tode des großen Königs ein Baumeister, der so einsichtig war, wie der, welcher das Grabmal *Theodorichs* erbaute, den Leichnam in einen Wasserkumpf habe legen und diesen auf das Dach seines Grabmales stellen wollen.

Über dem beschriebenen Eingangsthore ist, mitten in dem durch beide Stockwerke gehenden Vorsprunge, eine architektonische Anordnung von besonderer Bedeutsamkeit: nemlich eine sehr breite und auch hohe Nische; mit einer Halbkuppel überwölbt. Die Widerlagen, die an den Ecken mit runden Säulen verziert sind, haben etwa Dreifünftel der Höhe der Nische, so daß auf die Halbkuppel selbst Zweifünftel der Höhe kommen. Die Nische hat ungefähr Einünftel der Breite des ganzen Gebäudes zum innern Durchmesser und Eindrittel der Höhe desselben zur Höhe. Eine Thüre von eigenthümlicher Form (sie sieht aus wie eine gewöhnliche, halbkreisförmig überwölbte Thüre, aus deren Bogen die Schlusssteine genommen wären) führt aus dem Innern des Gebäudes in diese Nische. Es mag dahin gestellt bleiben, ob die Form nicht dadurch entstanden sei, daß die mittleren Schlusssteine wirklich herausgefallen sind. Vor der Nische, deren Fußboden demjenigen des obern Stockwerks gleich gewesen sein dürfte, war vermuthlich ein Balcon; man sieht nemlich noch in der Mitte ein größeres Loch und, symmetrisch zu beiden Seiten, auch eine kleinere Öffnung, in welcher höchst wahrscheinlich Kragsteine, die diesen Balcon trugen, befestigt waren. Über dem Bogen der Wölbung sind auch zwei kleinere Öffnungen, in welchen eine Querstange be-

festigt sein konnte, die zu dem Anhalt eines über den Balcon zu spannenden Segels diene.

Dem mittleren Vorsprunge des Gebäudes entsprechen zwei an den Ecken desselben ebensoweit heraustretende Strebepfeiler. Der Raum zwischen diesem Vorsprunge und dem Strebepfeiler ist aber an jeder Seite mit vier Säulenbogen ausgefüllt; die drei Säulen, welche eine solche Abtheilung tragen, stehen, wie an der Arcade der kaiserlichen Wohnung zu *Spalatro*, auf Kragsteinen, und die vier Bogen, welche sie tragen, entsprechen mit ihren äußern Stirnen nicht etwa den reinen Mauern unter denselben (welches unmöglich wäre, da die Säulen vorstehen), sondern dem mittleren Vorsprunge und den Strebepfeilern.

Unmittelbar auf diesem Stockwerke liegt nun jetzt ein aus Backsteinen rohbauartig construirtes Gesims, und über dem Gesims ein nach hinten schräg abfallendes Ziegeldach, welches unmöglich die ursprüngliche Bedeckung gewesen sein kann, weil sie das obere Stockwerk abschneidet, dessen Fronte nur eine Maske gewesen wäre.

Das Gebäude hat eine merkwürdige Beziehung zu *Friedrich Barbarossa's* Haus in der Burg zu *Gelnhausen*, und zu der Kaiserburg zu *Goslar*. Diese drei Gebäude restauriren und erklären sich gleichsam gegenseitig; und namentlich erklärt die letztere, die am besten erhalten ist, die beiden andern. In allen drei Façaden sind ähnliche Motive; namentlich ist im Hauptstockwerke in der Mitte eine große Bogen-Öffnung und zu beiden Seiten sind Reihen von Säulenbogen. Hinter denselben war zu *Goslar* der noch erhaltene große Rittersaal, und ich glaube, daß auch in *Ravenna* in dem beschriebenen obern Hauptstockwerke nur ein durchgehender Saal war. Der Balcon mit der Nische war ohne Zweifel für die königliche Familie bestimmt, um von demselben Festzüge und andere Feierlichkeiten anzuschauen, sich dem Volke zu zeigen u. s. w. Ich bin der Meinung, daß, wohl ausgebildet und besonders in und an der großen Nische reich verziert, diese architektonische Zusammenstellung ein schönes Motiv für einen modernen Königspalast geben würde. Die beiden neben dem Eingangsthore befindlichen Hallen, die mittels doppelter Bogen unmittelbar nach außen offen waren, mögen zum Aufenthalts-Orte für Krieger und Diener des Königs gedient haben; also zu einer Art von Wachtstuben. Wo die eigentlichen Wohnzimmer der königlichen Familie waren: ob in einem dritten, nicht mehr vorhandenen Stockwerke, oder hinten hinaus, etwa nach

einem Garten zu gelegen, oder in besondern Flügelgebäuden: darüber läßt sich nichts sagen, weil die Reste des Palastes keine Andeutung davon liefern.

Übrigens ist das ganze Gebäude, mit Ausnahme der Säulen und Gesimse, aus Backsteinen erbaut. Die Säulen haben Knäufe, welche etwas an die corinthischen erinnern, aber viel einfacher sind. Im obern Stockwerk sind vier Säulen der beiden mit Säulenbogen ausgefüllten Abtheilungen, ziemlich von gleicher Stärke, die, zwischen zwei in der Mitte stehenden, fünfte und sechste Säulen sind, aber sie sind dünner als die übrigen, und eine derselben ist ohne Knauf; die Knäufe der übrigen sind verschieden, wenn auch in der Haupt-Anordnung ähnlich. Die Säulen scheinen andern Gebäuden angehört zu haben und hier zum zweitenmal benutzt worden zu sein. Eigentlich deuten ihre Verzierungen auf eine mehrere Jahrhunderte spätere Zeit, da sie den dem zehnten Jahrhundert angehörigen Säulenverzierungen der *S. Marcus-kirche zu Venedig* ähnlich sind; wodurch die Meinung, daß dieser Palast nicht dem gothischen Könige *Theodorich d. Gr.*, sondern dem deutschen Kaiser *Otto d. Gr.*, der im Jahre 912 geboren wurde, angehört habe, einige Wahrscheinlichkeit gewinnen würde; indessen läßt sich aus solchen Verzierungen allein nicht bestimmt urtheilen; sie sind auch den ravennatischen Säulen, die eben so alt sind als die Zeit *Theodorichs*, ähnlich.

Das Grabmal des Königs *Theodorich* zu *Ravenna*.

Außer dem Palaste *Theodorichs* wird zu *Ravenna* auch sein *Grabmal* gezeigt: ein sehr bekanntes, oft ausgemessenes und abgebildetes Gebäude. Am deutlichsten und vollständigsten möchte noch die Abbildung in *d'Agincourt* „*Histoire de l'art Pl. XVIII.*“ sein. Es möge hier die Beschreibung folgen, wie ich sie an Ort und Stelle aufgeschrieben habe.

Man nennt in *Ravenna* *Rotunde des Theodorich* ein schönes, nahe bei der Stadt liegendes Grabmal, welches in der Gestalt eines kleinen runden Tempels erbaut und mit einer flachen Kuppel aus *einem einzigen Steine* bedeckt ist. Die Meinungen über das Alter und die Entstehung desselben sind sehr verschieden. Viele meinen, es sei ein älteres römisches Monument; und es ist auch wahr, daß der Styl desselben mit dem der Kirchen aus der Zeit *Theodorichs* nicht ganz übereinstimmt; aber es ist zu erwägen, daß dies *Kirchen* waren, und dies ein *Grabmal* ist: daß überhaupt zu *Theodorichs* Zeiten immer noch Römer bauten, und daß das massive, etwas schwerfällige Ansehen und die Einfachheit der Massen hier gut angebracht waren; womit

in Verbindung steht, daß Alles aus Quadern errichtet ist, während die Kirchen in *Ravenna* und in den umliegenden Gegenden aus Backsteinen sind. Man hat kürzlich in der Nähe dieses Gebäudes, in der Erde, einen Pilaster gefunden, der eine völlig in dem Style der Zeit gearbeitete Arabeske und an einer Seite ein sechsarmiges, so wie an zwei Seiten je ein vierarmiges Kreuz zeigte. Wären die Säulen noch vorhanden, welche ehemals die obere Halle umgaben, so liefse sich sicherer urtheilen. Das Gebäude besteht aus zwei Rotunden oder Hallen über einander; die untere steht aber jetzt gänzlich im Wasser und ist unzugänglich. Der obere Raum ist ganz einfach und hat innen rauhe, unverzierte Wände und ein Gesims, das dem äußern gleicht. Er wird durch kleine Löcher oder Fenster von mancherlei Gestalt, welche durch das Mauerwerk gebrochen sind, sparsam erleuchtet. Eins derselben, welches jetzt durch ein Altarblatt verdeckt ist, hat die Gestalt eines Kreuzes mit vier Armen. Es ist mir übrigens wahrscheinlich, daß ein Sarkophag des Königs in einem engen Gewölbe dem Eingange gegenüber stand; wenigstens kann das Gewölbe sonst zu nichts gedient haben, da man auch noch an dieser Stelle, (wo jetzt ein Altar steht) einen Bogen sieht, der das Gewölbe öffnete und der jetzt vermauert ist. Der innere obere Raum ist ungefähr 32 Cassler Fuß [etwa 29 $\frac{2}{3}$ F. Pr.] weit.

Ich bin jetzt der Meinung, daß dieses Gebäude nichts anderes war, als eine kleine christliche *Kirche* mit einem Grabgewölbe. Will man es eine Taufcapelle, ein *Battisterium* nennen, so habe ich auch nichts dagegen; denn die ersten christlichen Kirchen waren nichts anderes als Tauf-, Copulations- und Begräbniscapellen. Betreffs der Zeit der Erbauung frage ich, ob denn *Theodorich d. Gr.* nicht eine solche Capelle und ein Mausoleum in *Ravenna* unumgänglich nöthig hatte? Dieses Bedürfnis möchte schon einige günstige Vermuthung für die Zeit *Theodorichs* geben; allein ich kann nicht umhin, die Architektur dieses Gebäudes für ziemlich viel älter, als die des oben erwähnten Palastes des *Theodorich* zu halten, so daß entweder dieser oder jenes in eine andere Zeit gehören möchte; und so bin ich denn nicht abgeneigt, die Rotunde wirklich der Zeit des gothischen Königs, den Palast aber *Otto d. Gr.* zuzuschreiben. Wer mag wissen, ob nicht eben die Säulen des Palastes von der Rotunde genommen sind. Der deutsche Kaiser und sein Architekt hatten vor dem Monument eines gothischen Königs schwerlich großen Respect.

Übrigens giebt das vorhandene Gebäude eine gar interessante Restaurations-Aufgabe für einen geschickten Architekten, oder für eine Bau-Akademie ab,

welche die Baukunst nicht blofs in den fünf Säulen-Ordnungen der Alten sucht; und *d'Agincourts* Abbildungen sind dazu genügendes Material. Man stelle sich das aus schönen Quadern errichtete Gebäude (wenn mich mein Gedächtnifs nicht täuscht, ist Alles aus weifsem Marmor, oder doch aus einem sehr feinkörnigen weifsen Steine) mit Gliederungen und Ornamenten vor, die nicht ohne Geschmack erfunden sind, letztere sehr eigenthümlich (sie haben etwas Altgriechisches und es wäre möglich, dafs sie wirklich von eigentlichen gothischen Verzierungen, gothischen Waffen, Costümen oder Dergleichen entlehnt waren); ferner wahrscheinlich mit sehr kräftigen Farben, Scharlach, Ultramarin und Gold polychromisirt; dann vor jeder der zehn Seiten einen doppelten Bogen, von Säulen getragen, die wahrscheinlich aus polirtem kostbaren Stoff bestanden; unter den dadurch gebildeten Räumen, die zu eng für einen Umgang waren, vielleicht Statuen von Heiligen; dazu eine regelmäfsige Umpflanzung von Pinien und Cypressen: so wird dies gewifs eine prächtige und ungewöhnliche Erscheinung gemacht haben.

Restaurirt man nun so das Gebäude in Gedanken, so wird man die schon ausserdem vorhandene Ähnlichkeit mit der christlichen Capelle im Palaste des *Diocletian* nicht verkennen, und somit die Meinung, dafs die ravennatische Capelle eine gleiche Bestimmung hatte, gerechtfertigt finden. Die untere Capelle mag recht wohl Grabgewölbe gewesen sein; eben wie in *Salona*. Die Nische oder Vertiefung, dem Eingange gegenüber, war dann der absichtlich für den Altar erbaute Raum: gleichsam der Anfang, der erste Keim der Idee des Kirchenchores.

Eine sehr grofse constructive Merkwürdigkeit dieses Gebäudes ist, dafs seine Kuppel *aus einem einzigen Steine besteht*. Der bekannte französische Architekt *Soufflot*, der sie untersucht hat, berechnet das Gewicht des rauhen Steinblocks, aus welchem sie gehauen ist, auf 2 280 000 Pfund, und das der bearbeiteten Kuppel, die auf vierzig Fufs hoch über den Boden hinaufgehoben ist, auf 940 000 Pfund. Wenn nun auch diese Angaben nicht ganz richtig sein dürften (denn ich bringe nach den Zeichnungen *d'Agincourts* für das letztere Gewicht nur ungefähr halb so viel heraus), so ist doch auch schon diese Hälfte ungeheuer; indessen war es doch am Ende nicht so bedeutend, einen einzelnen grofsen Stein von diesem Gewichte zu heben, was auf einer gemauerten Pritsche mittels Erdwinden mit Flaschenzügen geschehen konnte, als dafs man beim Bau des Colosseums zu Rom mit 6 Fufs langen, 3 Fufs hohen und 3 Fufs

dicken Quadern, die freilich kaum den funfzigsten Theil so schwer waren, deren aber dort unzählige sind, wahrhaft spielte.

Gehört das Gebäude zu *Ravenna* in die Zeiten *Theodorichs*, so ist es am Ende des fünften oder im Anfange des sechsten Jahrhunderts erbaut.

Das *Battisterium* des *Constantin* zu *Rom*.

In das fünfte Jahrhundert rechnet man auch das sogenannte *Battisterium* des *Constantin* bei *San Giovanni* im *Lateran* zu *Rom*, welches nach *d'Agincourts* Meinung noch die ursprüngliche Gestalt haben soll, die ihm *Constantin* gab, der darin (nach *Vasi* „Itinerario di Roma“ S. 128) vom Papst *Sanct Sylvester* getauft worden sein soll. Nach Andern (*Kuglers* Kunstgeschichte S. 345) wäre seine untere Hälfte aus dem fünften, die obere aus dem zwölften Jahrhundert. Ich halte es, wenigstens in seiner Hauptgestalt, wirklich für sehr alt. Es ist ein achteckiges Gebäude, dessen Decke von je acht Säulen, in zwei Stockwerken über einander, unterstützt wird, so daß auf dem dadurch gebildeten innern Achteck eine über das Dach vorstehende sogenannte Laterne mit acht Fenstern ruhet. Der innere Raum zwischen den Außenmauern ist, von Fläche zu Fläche gemessen, 58 fr. Fufs, das innere Achteck, eben so gemessen, 29 fr. Fufs weit. Es findet sich auch zwischen diesem Gebäude und dem christlichen Gotteshause zu *Salona* eine gewisse Ähnlichkeit.

S. Giovanni in fonte zu *Ravenna*.

Noch mehr aber findet sich eine solche zwischen dieser letztern Kirche und derjenigen, welche *d'Agincourt*, Taf. LXIII. 18 und 19, als zu *Ravenna* unter dem Namen *San Giovanni in fonte* befindlich, abgebildet hat und deren Erbauung er dem König *Theodorich* zuschreibt. *D'Agincourt* bildet auf der erwähnten Tafel mehrere Taufcapellen ab, von den frühesten Zeiten an, bis zu denen der sogenannten Wiedergeburt der Künste, unter welchen auch das merkwürdige, in gemischter Bauart aufgeführte runde *Battisterium* zu *Pisa* und das im Renaissancestyl erbaute grofse *Battisterium* zu *Florenz* sind. Man sieht deren acht auf dieser Tafel: sieben achteckige und das genannte runde, alle im innern Systeme einander ähnlich. Ausserdem giebt es noch manche andere ähnliche Kirchen in Italien. Ich möchte besonders noch die Kirche der heiligen *Constantia* bei *Rom*, die man gewöhnlich für einen Tempel des *Bacchus* ausgiebt, und ein sehr ähnliches Gebäude zu *Nocera* bezeichnen. Beide halte ich für ursprünglich christliche Kirchen oder Capellen, nicht für

altrömische Tempel; welche Meinung auch durch die Einzelheiten der Bauart, z. B. dadurch bestärkt wird, daß man eine Zusammensetzung aus ältern Gebäuden und deren Fragmenten sieht.

S. Vitalis in Ravenna.

Kein Gebäude dieser Art ist aber bedeutender, als *S. Vitalis* zu *Ravenna*, welches in Absicht auf Construction, geistreiche Erfindung der Anordnung, Pracht der Stoffe und Schönheit der Formen und Verhältnisse so hoch steht, als irgend ein Gebäude irgend einer Zeit.

Ich kann nicht umhin, ehe ich dessen Beschreibung folgen lasse, hier das Bekenntniß abzulegen, daß ich griechische und römische Formen und Verhältnisse nicht *für allein schön* halte und, bei aller Hochachtung für die große architektonische Intelligenz *Vitruv's*, nicht zugeben kann, daß sein System der Baukunst, in seinen unwesentlichen Theilen, z. B. in der Schematisirung der Säulen-Ordnungen, durch alle Jahrhunderte dauern mußte. Die Geschichte der Künste sträubt sich gegen eine solche Schematisirung; und gerade, wenn dieselbe am meisten durchgeführt zu sein scheint, ist eine gänzliche Revolution in der Kunst am nächsten. Ich bestreite daher auch jene Phrasen vom Verfall der Künste, vom verdorbenen Geschmack u. s. w., die man über ganze Jahrhunderte, ja selbst Jahrtausende ausspricht. *Jede* Zeit hat ihr Verdienst; jede Zeit hat sowohl geringe und mittelmäßige, als ausgezeichnete und vortreffliche Werke geliefert. Jedoch möchte ich nicht, daß man daraus ableite, es sei thunlich und gut, in gegenwärtiger Zeit die Bauarten *aller* Zeiten nachzuahmen und so etwa eine Mustercarte der Architektur aufzustellen: vielmehr glaube ich, daß Alles, was man jetzt baut, sich an die am Ort befindliche Architektur *anschließen* müsse; was dann Verbesserungen, Modificationen, neue Erfindungen, und überhaupt Fortschritte nicht ausschließt. Möge man in den Bau-Arten aller Zeiten deren innern Geist studiren und das Vortreffliche davon nachahmen; nicht etwa durch unmittelbare Wiederholung der Formen, Verhältnisse und Verzierungen, sondern indem man sie in der Architektur der Zeit in eben dem Sinne und Geiste hervorruft, in welchem sie in einer andern Zeit ursprünglich erfunden waren. Alles in harmonischen Einklang zu bringen, sei das erste Gesetz.

Die Kirche von *S. Vitalis* zu *Ravenna* ist ein vorzüglich interessantes und schönes Gebäude. *d'Agincourt*, welcher Taf. 1 bis 9 Abbildungen davon giebt, setzt ihre Erbauung in den Anfang des *sechsten* Jahrhunderts, also noch

in die Zeit der Regierung *Theodorichs d. Gr.*, *Kugler* sagt bestimmt, S. 347, die Kirche sei im Jahre 547 vollendet, also unter den griechischen Exarchen (die Quelle dieser Alters-Angabe ist nicht angegeben). *D'Agincourt* sagt auch noch, die Zeichnung zu dem Gebäude sei von *Byzanz* gekommen.

Die Hauptform dieser Kirche ist ein Achteck, welches auswendig, von Seite zu Seite, 112½ fr. Fufs mißt. Acht starke Pfeiler bilden ein inneres Achteck von 54 fr. Fufs Weite im Lichten. Von einem Pfeiler zum andern sind Kreisbogen gewölbt, welche sich, mit den Pfeilern, 59 fr. Fufs hoch erheben, wo dann das Achteck, mittels kleiner Bogen in den innern Kanten, in einen Kreis übergeht und eine schöne Kuppel trägt, welche durch acht zierliche Bogenfenster, jedes mit einem doppelten Bogen, mit einer Säule in der Mitte, unterbrochen ist, so daß durch dieselben der innere Raum der Kirche erleuchtet wird. Zwischen den acht überwölbten Pfeilern öffnen sich sieben Emporbühnen-Abtheilungen und das Chor. Die Emporbühnen-Abtheilungen sind aber auf eine durchaus ungewöhnliche und in der Ausführung schwierige, aber in ungemein schöner Art, in halbrunde Nischen zurückgezogen. Jede dieser Nischen wird durch drei Rundbogen gebildet, die von zwei Säulen getragen werden. Das untere Stockwerk entspricht dieser Anordnung auf gleiche Weise; so daß der Plan des mittleren Raums eine achtblättrige Blume vorstellt, deren eines Blatt zur Bildung des Chors der Kirche bedeutend verlängert ist. Dieser Plan ist mit den schönsten polirten Marmor- und Porphyr-Arten in sehr mannichfachen, geschmackvollen Mustern eingelegt. Auch fehlt es nicht an den prächtigsten, polirten Marmor-Incrustirungen und dergleichen Säulen. Zum Beispiel, die vier Säulen im untern Raume zu beiden Seiten des Chores sind aus massivem verde antico, jenem wunderschönen dunkelgrünen flussspathartig geflammten Marmor, der so sehr selten ist. Drei Säulen sind aus eigentlichem verde antico, die vierte aus breccia di verde antico, welche eine noch gröfsere Seltenheit ist. Ich habe nirgends in Italien, selbst nicht in *Florenz*, in der Capelle der Medicäer, schönere Marmor-Arten gesehen. Dazu kommt, daß sie trefflich polirt sind. Gleich bei dem gewöhnlichen Eingange ist ein Fries von wunderschönem und höchst seltenem rothen africanischen Marmor, welcher jaspis- und achatartig geflammt ist.

Das Chor verlängert sich, in der Höhe der oben beschriebenen Pfeilerbogen, von dem mittleren achteckigen Raume bis über das äufsere Achteck der Umfassungswände und schließt mit einem Halbrund oder einer sogenannten *absida*, die mit einer Halbkuppel bedeckt ist. Ehemals waren vielleicht alle

innern Wandflächen mit Mosaiken verziert; jetzt sind es nur noch die Mauern und Wölbungen des Chors. Dasselbst ist in der Halbkuppel Christus zwischen zwei Engeln abgebildet: auf der einen Seite *S. Vitalis*, der die Märtyrer-Krone empfängt, auf der andern ein Bischof, der die Abbildung der Kirche trägt; sonst sind im Chore noch viele andere Vorstellungen und Arabesken.

Die Knäufe der Säulen des zweiten Stockwerks sind römisch, aber recht schön variirt und gut gearbeitet. Die Knäufe der Säulen im Chore sind in beiden Stockwerken verschieden. Im untern Stockwerke stehen an dem obern Theile des Knaufs zwei Lämmer und ein Kreuz zwischen ihnen; an der hintern Seite zwei Pfauen, die aus einer Urne zu trinken scheinen.

Höchst bedeutend sind auch die *Constructions* dieses Gebäudes, welches noch wohl erhalten und in täglichem Gebrauch ist. Die Masse des Mauerwerks ist aus Backsteinen. Säulen, Gesimse, Gliederungen sind von Marmor und Quadern; die Kuppel ist die berühmte Construction *aus Krügen und Röhren von gebranntem Thone*. Überhaupt zeichnet sich die Architektur dieser Kirche durch eine Leichtigkeit in der Construction der schwierigsten Wölbungen aus, von welcher sich im Alterthum kein gleiches Beispiel findet, wenn gleich in den Ruinen der prächtigen Kaiserbäder zu *Rom* Andeutungen genug vorhanden sind, daß man schon damals in der Kunst zu wölben sehr weit gekommen war. Die Construction der Kuppel ist in mehreren Lehrbüchern der Baukunst (in *Rondelets* „L'art de batir“ u. a.) beschrieben. Ich will also hier nur kurz sagen, daß zunächst der untere Theil der Kuppel, welche, mit einem Zusatz von ungefähr 3 fr. Fufs in der Höhe, halbkreisförmig ist, auf 12 fr. Fufs in der Rundung gemessen, aus sechs Reihen aufrecht stehender irdener Krüge besteht. Dies ist die Höhe der innern Fensterbogen, welche die Kuppel erleuchten. Über dieser Fensterhöhe fangen funfzehn fast horizontale Reihen auswendig schraubenförmiger Röhren an, die am einen Ende offen, am andern trichterförmig zugespitzt und mit den Spitzen in einander gesteckt sind. Diese Reihen sind nicht abgetheilt, sondern bilden gleichsam eine Schneckenlinie, von den Krügen an bis zum Scheitel der Kuppel, die aber nur sehr allmählig ansteigt. Auf etwa acht Fufs Höhe sind die Röhren von hinten verdoppelt; im obern Theil der Kuppel sind sie einfach.

Es ist klar, daß die Festigkeit dieser Construction auf der Cohäsion des Mörtels beruht, mit welchem man die Krüge und Röhren von beiden Seiten ausgefüllt hat. Die Röhren sind nicht viel über 1 fr. Fufs dick, und etwa noch einmal so lang; die Krüge sind etwa $2\frac{1}{2}$ fr. Fufs hoch und $1\frac{1}{2}$ fr. Fufs dick.

Aus dem Alterthum haben sich wenige *Kuppeln erhalten*, z. B. die vom *Pantheon* zu *Rom*, oder von der schönen kleinen Rotunde, die ehemals zu den Bädern des *Diocletian* zu *Rom* gehörte und jetzt die Kirche von *San Bernardino* ist; allein diese Kuppeln sind sehr massiv, so dafs man sieht, sie waren für eine beständige Dauer gebaut: um so mehr ist es zu verwundern, dafs die Kuppel von *S. Vitalis*, die nur gleichsam zusammengeklebt ist und nur auf acht Pfeilern ruht, sich nun schon dreizehn Jahrhunderte erhalten hat. Es ist dies um so wunderbarer, wenn man bedenkt, dafs die Dachbedeckung der Kuppel in dieser langen Zeit, in welcher so viele Kriege und Unruhen vorkamen, schwerlich stets in gehörigem Stande erhalten wurde, dafs die Einwirkung der Sonnenstrahlen im hohen Sommer in diesem südlichen Klima sehr zerstörend ist, und dafs es in Italien nicht an *Erdbeben* fehlt. Rücksichtlich der letztern scheint sich an diesem Beispiel die Erfahrung zu bestätigen, dafs runde Gebäude weniger durch Erdbeben leiden, als rechteckige.

In dieser Kirche möchte ich die höchste Entwicklung der ältesten Form der christlichen Kirchen oder Capellen sehen, deren Ursprung ich, wie oben erwähnt, in den Katakomben zu finden glaube, wo die ersten römischen Christen ihren verbotenen und verfolgten Gottesdienst hielten. Zwei oder mehrere sich durchkreuzende Katakombengänge brachten nothwendig eine ähnliche vieleckige oder runde Form hervor, indem man die Kanten der so entstandenen Ecken abstumpfte und die Wölbung der Decke erhöhte, um sie steiler und dadurch tragbarer zu machen; wie dies der Augenschein an den vorhandenen Räumen solcher Art in den Katakomben lehrt. Dieselben boten sich von selbst zu den gottesdienstlichen Verrichtungen, namentlich zur Taufe und zu den Begräbnifsfeierlichkeiten dar. Sie waren nicht grofs; denn ein verbotener Gottesdienst gestattete keine grofsen Versammlungen. So waren denn auch ihre Nachahmungen über der Erde ursprünglich klein, indem die Feierlichkeiten, wie die erwähnten gewohnten, die Anwesenheit vieler Personen nicht erforderten.

Aber die spätere Freiheit des Gottesdienstes, die Öffentlichkeit desselben, vergröfserte natürlich die Versammlungen; man brachte nun Umgänge um den vieleckigen oder runden Raum an; man erhöhte diesen mittleren Raum zu Emporbühnen über den Umgängen und gab endlich der einen Seite des Vielecks eine gewisse Ausdehnung, um darin den Haupt-Altar aufstellen zu können. Dieses alles sieht man in der Kirche von *S. Vitalis* ausgeführt.

Wenn man aber deshalb sagen wollte, die Architektur dieser Kirche sei eine rein christliche, eine lediglich aus der christlichen Religion *hervorgegangene* Bauart, so möchte dies wohl eine irrige Meinung erzeugen und überhaupt ein Mißbrauch des Sprach-Ausdrucks sein. Jede specielle Bestimmung eines Gebäudes hat natürlich auf seinen Grundrifs und seine innere Einrichtung wesentlichen Einfluß: bei einem Palast, einem Theater, einer Kirche, sind Grundrifs und innere Einrichtung natürlich höchst verschieden: aber deshalb läßt sich noch nicht von einer Palast-, einer Theater-, einer Kirchen-Bauart reden; alle drei können vielmehr nach derselben Bauart ausgeführt sein; wie es alle Tage vorkommt. Zu einer *eigenthümlichen* Bauart gehören auch *eigenthümliche* Formen, Verhältnisse und Verzierungen; in allen Diesem ist aber bei *S. Vitalis* nichts *Christliches*, da man unmöglich ein spärlich vorkommendes Kreuzchen, oder die Abbildung eines Lammes, als generisches Kennzeichen der Verzierungskunst dieser Bauart wird betrachten wollen. Die Bauart von *S. Vitalis* ist vielmehr, so wie die ganze byzantinische Bauart, nichts anders als eine fortgesetzte Entwicklung der alt-römischen, bei welcher man den Vitruvischen Schematismus abgeschüttelt hatte und bei welcher besonders die weitere Ausbildung der Kunst des Wölbens auf Formen, Verhältnisse und Verzierungen den entschiedensten Einfluß hatte.

Der nächst verwandte Architekturstyl des römischen Alterthums war der der *Kaiser-Thermen*, von denen die Kirchen mannichfache Einzelheiten entlehnten; namentlich von den Rotunden und vieleckigen Räumen, die sich darin häufig finden, so daß man z. B. im Allgemeinen nicht mit Unrecht die Bauart von *S. Vitalis* als einen Anklang an die Bauart des sogenannten Tempels der *Minerva medica* (*Galluzzo*, wie er auch genannt wird), der schwerlich etwas anderes als Theil eines Kaiser-Bades war, betrachtet.

Eben so wenig läßt sich die Bauart von *S. Vitalis* als eine von der übrigen Gebäude der Zeit wesentlich verschiedene, als eine eigenthümlich neugriechische oder byzantinische, in engerem Sinne des Worts ansehen: sie ist vielmehr durchaus mit der Bauart der architektonischen Monumente der Zeit, und zwar nicht bloß derer zu *Ravenna*, sondern auch der ganzen benachbarten Gegend, z. B. mit der Bauart von *S. Marcus* in *Venedig*, eng verwandt, ja identisch.

Es war natürlich, daß die Mittel, welche bei *S. Vitalis* zur Vergrößerung der Räumlichkeit der Kirche angewendet wurden, anfänglich zu reichend schienen: aber man erwäge, mit welcher Macht, mit welchem Glanze

damals der christliche Glauben, zu welchem Kaiser und Könige übergetreten waren, sich ausbreitete. Dies mußte nothwendig das Bestreben nach großen, feierlichen Handlungen in den Kirchen erregen, an welchen nunmehr nicht allein zahlreiche Gemeinden, sondern auch ein ganzer Chor von Priestern, mit ihren eigenthümlichen Functionen, Theil nehmen sollten. Hiezu paßte die centrale Form der ältern Kirchen nicht mehr; auch nicht die Stellung des Haupt-Altars und der Priester in einem engen Chore, wo sie nur von einem Theile der Anwesenden gesehen werden konnten.

Um nun hier zum Zweck zu kommen, hatte man aber nicht die Entschlossenheit, eine neue Anordnung zu erfinden, sondern man sahe sich in den vorhandenen Gebäuden des Alterthums nach einer passenderen um. Die engen Tempel der alten Götter konnten sie nicht gewähren, wohl aber fand sie sich in den alten römischen *Basiliken* und späterhin in den prächtigen Riesensälen der *Kaiser-Thermen*.

Es mochte auch von den Christen eine Art von Triumph in der Benutzung eben der Basiliken gefunden werden, in welchen sie früherhin vom Prätor gerichtet, gemartert und verurtheilt worden waren. Die Form der Basiliken gewährte zunächst die Möglichkeit einer hinreichenden Ausdehnung für alle Erfordernisse. Sie war aber durch dieselben nicht hervorgerufen, vielmehr wurde die Form ihnen angepaßt. Als man die Basiliken bald nicht mehr genügend fand, geriet man auf die Nachahmung der großen Prachtsäle der *Kaiserbäder*, und als auch diese nicht mehr für hinreichend gehalten wurden, auf eine Combination derselben mit der älteren *Domform* (denn wie in *S. Vitalis* und andern vieleckigen Kirchen waren aus den Katakomben-capellen *Dome* geworden). Man liefs gleichsam zwei Basiliken sich rechtwinklig kreuzen und setzte nun über den Mittelpunkt des Kreuzes einen Dom. Diese Erfindung, die sich in der Zeit der sogenannten Wiedergeburt der Künste in der *Peterskirche* zu *Rom*, so wie in allen ihr verwandten Kirchen entschieden offenbart, dämmert schon, wie ich weiter unten zeigen werde, in viel älteren byzantinischen Kirchen hervor.

Anfangs ist man vielleicht auch dadurch auf die Basilikenform geleitet worden, daß vorhandene Basiliken, deren es in Rom, so wie in den kleineren Städten, sehr viele gab, von den christlichen Kaisern dem christlichen Cultus übergeben wurden. Aber bald baute man auch von Grund auf christliche Kirchen in Basilikenform.

S. Appolinaris bei *Ravenna*, *classe di fuori* genannt.

Eins der ältesten Beispiele davon, vielleicht das älteste von allen, ist eine Kirche der *Camaldulenser* bei *Ravenna*, die ich überall als die Kirche von *S. Apollinaris* aufgeführt finde, die aber zu *Ravenna* gewöhnlich *classe di fuori* genannt wird: ein Namen, der an die ehemalige Nähe eines Seehafens, in welchem eine Flotte lag, erinnert. Bekanntlich hat sich das adriatische Meer an dieser Küste bedeutend zurückgezogen; oder aber das Ufer hat sich gehoben. *D'Agincourt* nennt die Kirche *S. Appollinaire in classe* und giebt Taf. LXXIII, 35 nur einen sehr kleinen Grundriss von derselben. Ich richte mich bei der nachfolgenden Beschreibung nach meiner Erinnerung und einer von mir in der Kirche selbst verfertigten Handzeichnung und Beschreibung.

Diejenigen, welche die byzantinische Bauart so sehr verachten, daß sie nur als einen verdorbenen Geschmack sie gelten lassen wollen, mögen doch nur diese Kirche kennen lernen und die Anmuth und Zweckmäßigkeit ihrer Verhältnisse, die Harmonie ihrer Formen, die bewundernswerthe Symmetrie ihrer innern Anordnung und die geschmackvolle Einfachheit ihrer Verzierungen sehen.

Das Äußere der Kirche ist sehr einfach. Es hat an der Eingangsseite die bekannte Basilikenform; nemlich über der Giebelmauer des Baues ein mittleres flaches Satteldach und niedrigere Pultdächer an jeder Seite, hier mit ganz einfachen, halberhabenen Schwibbogen verziert. Man bekommt durch dieses Äußere keine sehr grofse Meinung von dem Innern; um so weniger, da das Äußere zum Theil verbaut ist. Man tritt aber nun in eine Vorhalle und erblickt von da aus die schöne innere Kirche. Ihre Hauptform ist ein viereckiges Schiff, mit zwei Seitenschiffen, welche durch die beiden, das Hauptschiff von den langen Seiten her begrenzenden Colonnaden von demselben getrennt werden. Jede dieser Colonnaden besteht aus 12 Säulen und zwei Mauervorsprüngen (Anten), die zusammen 13 Bogenwölbungen tragen, auf welchen das Mauerwerk des obern Stockwerks ruhet. Diese Säulen, deren Schäfte etwas über 16 Cassler Fufs hoch und unten 27 bis 28 Zoll dick sind, bestehen aus sehr schönem, grau- und weißgeflamtem, polirtem Marmor. Sie haben attische Basen und darunter kleine Piedestale, die etwas in den Fußboden zu stecken scheinen.

Der Hintergrund des mittleren Schiffs der Kirche ist, wie gewöhnlich bei den Basiliken, ein Halbrund, mit einer Halbkuppel, welche durch 5 Bogenfenster, die unter dem Anfange der Wölbung in deren Widerlagsmauer sich

befinden, erhellet wird. Eben so werden die unteren Theile der Kirche, und zunächst die Seitenschiffe, an jeder Seite durch drei regelmässig und symmetrisch geordnete Bogenfenster erleuchtet, welchen an jeder Seite über den Colonnaden drei grössere Bogenfenster, mit doppelten Bogen und Säulen in der Mitte, entsprechen. Diese obern und untern Fenster treffen regelmässig auf Säulenzwischenräume. Die Kirche hat eine angenehme, nicht übermässige Helligkeit. Die Fenster sind übrigens ganz schlicht und ohne alle Verzierung. Ehemals sollen alle Wände, unten mit Marmor, oben mit Mosaiken verziert gewesen sein; jetzt ist es nur noch das Halbrund und die Halbkuppel. An dieser ist in einem Kreise auf azurnem Grunde zwischen goldenen Sternen ein prächtiges Kreuz abgebildet; über dem Kreise schweben Wolken, aus welchen eine Hand reicht; zu beiden Seiten sieht man *Moses* und *Elias*. Unter dem Kreise steht *S. Appollinaris* auf einer Wiese mit Schafen, Blumen und Bäumen. Unten an der Widerlagsmauer, zwischen den fünf Fenstern des Chors, sind Heilige abgebildet.

Unter der Halbkuppel steht auf dem jetzt durch Stufen erhöhten Boden ein neuerer Haupt-Altar. Ausserdem findet sich in der Mitte des Hauptschiffs, aber dem Eingange etwas näher, ein alter Altar, unter welchem im Jahre 599 zuerst der Leichnam des heiligen *Appollinaris*, der im Jahre 74 begraben war (ad muros Classis conditum), beigesetzt wurde. Ausserdem sind noch zwei alte, mit Säulen verzierte Altäre am Ende der Seitenschiffe, die aber jetzt nicht mehr in der Mitte der Endwand liegen, sondern etwas zur Seite gerückt sind, um den Thüren zweier Capellen, die man hier später angebaut hat, Platz zu machen. An der Wand des Eingangs der Kirche steht, rechts und links von derselben, je ein Sarkophag aus weissem Marmor, und an den langen Wänden der Seitenschiffe befinden sich an jeder Seite vier dergleichen in regelmässigen Zwischenräumen aufgestellt. Die Knäufe der Säulen nähern sich in ihrer Verzierung denjenigen der altrömischen Säulen-Ordnungen; sie haben jonische Voluten. Da man aber die Last der Bogen, die sie tragen, nicht unmittelbar auf ihre Verzierungen setzen wollte, so hat man eine Art von Architrav, dessen Fronte mit der Stirn der Bogen, die Tiefe mit deren Tiefe correspondirt, erfunden, dessen Zwecke seine Schwerfälligkeit zwar entspricht, der aber etwas zierlicher und geschmackvoller geformt sein könnte. Dieser Architrav findet sich auch an andern Gebäuden von dieser Bauart; sowohl in *Ravenna* (z. B. am Palaste des *Theodorich* und in der Kirche von *S. Vitalis*), als auch an andern byzantinischen Gebäuden, und er ist für dieselben charakteristisch.

Noch ist zu bemerken, daß an der Stirnmauer der Halbkuppel, deren Verzierung vor allen andern in der Kirche bemerklich sein mußte, ebenfalls Mosaiken sind. Oben über dem Scheitel des Bogens ist ein Brustbild Jesu Christi in einer Glorie, von vier Erzengeln umschwebt; zu ihm steigen, an den Bogen hinauf, an jeder Seite zwölf Schafe; unter den Schafen sind Palmenbäume und unter den Palmenbäumen ist an jeder Seite ein Erzengel (*Gabriel* und *Michael*, wenn ich nicht irre,) in ganzer Figur abgebildet. Unter diesen endlich sind die Brustbilder von zwei Evangelisten.

Über die Construction ist noch zu bemerken, daß das Dachwerk so gezimmert ist, wie die bekannten Basilikendächer. Es hat einen liegenden Dachstuhl mit der gewöhnlichen Sparrenverdoppelung; an beiden Seiten zwei Hängesäulen, an denen die Haupt-Balken durch Eisen und ihnen untergelegte Keile befestigt sind, und einen Spannriegel zwischen denselben und an dem Auflager des Dachs auf den Mauern, auf vorstehenden Kragsteinen zur Verstärkung der Mauern. Die Dachgebinde mögen etwa 4 Fufs von Mitte zu Mitte von einander entfernt sein.

Für das Alter des Gebäudes wird angegeben, daß es im Jahre 549, also fast gleichzeitig mit *S. Vitalis* vollendet sein soll. Das Kloster, vor die Façade der Kirche gebaut, ist ohne Zweifel aus neuerer Zeit.

Das Grabmal der Kaiserin *Galla Placidia* zu *Ravenna*.

Es giebt in *Ravenna* noch mehrere Kirchen und andere Gebäude von byzantinischer Bauart. Aber es kann hier nicht meine Absicht sein, alle Bauwerke dieses Styls, die sich in Italien finden, aufzuzählen und zu beschreiben; ich muß mich darauf beschränken, derjenigen, welche die verschiedenen Epochen wesentlich characterisiren, zu erwähnen. Indessen möchte ich noch der Capelle der beiden Heiligen *Nazarius* und *Celsus* oder, wie sie gewöhnlich genannt wird, des Grabmals der *Galla Placidia* zu *Ravenna* gedenken, welches *d'Agincourt* auf der 15ten Tafel ausführlich dargestellt hat.

Galla Placidia war die Tochter *Theodosius d. Gr.* und die Mutter *Valentinian III.*, für welchen sie regierte. Sie lebte in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts und soll einen wesentlichen Einfluß auf die Erbauung der bedeutenden architektonischen Werke, die damals zu *Ravenna* errichtet wurden, gehabt haben.

Der Grundriß dieses Grabmals ist ein lateinisches Kreuz, dessen Arme mit Tonnengewölben bedeckt sind. Die Mitte ist mit einer Kuppel über vier-

eckigem Plane, also mit Hängebogen (pendentifs) überwölbt. Der Eingang befindet sich in der vordern Seite der langen Abtheilung des Kreuzes. Man steigt nach dem Eintritte einige Stufen hinab. Vor der Abtheilung, dem Eingange gegenüber, steht ein kleiner Altar, und hinter demselben, in dem Haupte des Kreuzes unter dem Tonnengewölbe, ist der Sarkophag der Kaiserin, welcher von weißem Marmor, aber ganz rauh und ohne Verzierung ist. In den beiden Armen des Kreuzes stehen zwei, etwas mehr verzierte Sarkophage der nächsten Verwandten der Kaiserin; so wie in der langen Abtheilung, rechts und links von dem Eingange, zwei Sarkophage ihrer Diener. Lämmer und Kreuze sind die Embleme dieser Särge, so wie des Altars. Die untern Wände sind bis an das Gesims mit weiß- und graugeflamtem Marmor incrustirt; oben sind die Wölbungen mit Mosaiken bedeckt. Die Kuppel ist mit goldnen Sternen auf dunkelblauem Grunde verziert; in der Mitte ist ein goldnes Kreuz; unter der Kuppel, in den Bogen-Ausschnitten neben dem kleinen rechteckigen Fenster in der Mitte, sind je zwei weißgekleidete Priester; das Übrige ist meistens mit Arabesken verziert. Der mittlere, von der Kuppel bedeckte Raum ist ein Stockwerk höher als die Kreuzes-Arme, so daß Fenster unter der Kuppel möglich waren. Übrigens ist das Gebäude nicht groß; die größte innere Länge des Kreuzes beträgt 33 fr. Fufs, die geringere der beiden Seiten-Arme, mit der Kuppel, 27 fr. F. und die Weite der Abtheilungen des Kreuzes nicht völlig 10 F. Es ist ein schönes *Modell* eines Familienbegräbnisses, welches sich in unserer Zeit nachahmen liefse, ohne etwas Wesentliches daran zu verändern.

Wer, Italien bereisend, die byzantinische Bauart kennen lernen will, sollte jedenfalls *Ravenna* als den Hauptort für dieses Studium betrachten.

A n m e r k u n g.

Ravenna hat eine ansehnliche öffentliche Bibliothek. Wegen der großen Wichtigkeit seiner ältern Gebäude für das Studium der Baukunst habe ich mich bemüht, diejenigen Werke daselbst aufzusuchen, welche darüber Aufschluß geben. Es sind folgende:

Monumenti Ravennati dei secoli di mezzo. Venezia 1803.

Degli antichi edifizi profani di Ravenna; di *Antonio di Zirardini*, ravenato giureconsulto, in Faenza c1819 presso l'archi, impressa camerale.

Ravenna liberata dei Gothi.

Hieronimi Rubi Historiarum Ravennatum libri decem.

Das älteste Buch ist:

Agnelli Liber pontificalis. Mutinae 1708.

Die meisten, aber sehr fehlerhaften Zeichnungen finden sich in:
Ravenna ricercata da *Coronelli*.

d'Agincourt giebt außerdem folgende Werke an:

Memorie sagre di Ravenna antica, in 4°. 1664.

Tiraboschi Storia letteraria d'Italia. Modena 1787. tom. III. pag. 77.

Das neueste Werk über die Ravennatischen Gebäude ist:

von *Quast, Al. F.* Die altchristlichen Bauwerke von Ravenna. Berlin bei Reimer. 1842. Fol.; mit 10 zum Theil colorirten Abbildungen, worunter besonders ausführliche und colorirte Abbildungen von dem Grabmale der Galla Placidia sind.

Indem ich die Beschreibung der hierhergehörigen Ravennatischen Gebäude schliesse, würde mich die Zeitfolge, nach der Wichtigkeit der Gebäude, zunächst zu den christlichen Basiliken in *Rom* führen, indem ich mich hier auf die byzantinischen Gebäude in *Italien* zu beschränken habe. Indessen möchte ich mir erlauben, wegen der häufigen Beziehung der Bauart der *Sophienkirche* zu *Constantinopel* zu byzantinischen Bauwerken in Italien, einige Worte über dieselbe einzuschalten: um so mehr, da die Erbauung dieser Kirche in die Zeit der eben beschriebenen Ravennatischen Gebäude fällt; denn die heut noch vorhandene Sophienkirche wurde vom Kaiser *Justinian* aufgeführt und im Jahre 537 vollendet; die von *Constantin* erbaute Sophienkirche war im Jahre 530 abgebrannt.

Man hält die *Sophienkirche* häufig für ein Vorbild der *S. Marcuskirche* in *Venedig*, und da deren Architektur wieder das Vorbild so vieler andern byzantinischen Gebäude ist, für das eigentliche Muster der ganzen byzantinischen Bauart.

Ich glaube bereits an anderem Orte diese Meinung ausführlich widerlegt zu haben. (*Allgemeine Bauzeitung*. Wien 1844, S. 141.) Indem ich mich daher specieller hierauf beziehe, bemerke ich nur kurz das Hauptresultat. Es besteht darin, dafs die *S. Marcuskirche* zu *Venedig* nicht eine Nachahmung der *Sophienkirche* zu *Constantinopel* ist, sondern dafs Beide Nachahmungen der schönsten und bedeutendsten Gebäudetheile der prächtigen altrömischen *Kaiserthermen* sind.

Es thut mir leid, daß ich hierin Denjenigen, welche einen Ausdruck christlicher Religions-Gefühle oder -Maximen in diesen Kirchenformen finden und sie von dergleichen ableiten wollen, widersprechen muß. Auf *solche* Weise *erfindet* der Architekt nicht, und *kann* nicht so erfinden; denn er würde dadurch zu einer Art idealer Architektur gelangen, die man schwerlich verstehen, jedenfalls hyperboräisch finden und zu deren Ausführung Niemand das Geld hergeben würde. Er muß sich durchaus mit seinen Productionen an Vorhandenes, anerkannt Vortreffliches anschließen. Daß dabei Muster gewählt werden, deren Zweck mit der Bestimmung der Nachahmung nicht im Einklange steht, ist allerdings in allen Zeiten so häufig, daß es sich nicht in Abrede stellen läßt. Man möge jedoch Obiges nicht mißverstehen und überall nur blinde Nachahmung von ganz unpassenden Formen, Verhältnissen und Verzierungen voraussetzen: allerdings finden Aneignungen und bezügliche Modificationen dabei Statt; besonders in den eigentlichen Verzierungen, wie z. B. in den musivischen Gemälden der alten christlichen Kirchen, die immer christliche Gegenstände darstellen. Ich habe auch nichts dagegen, daß man die *Kreuzesform* der ausgebildeteren christlichen Kirchen, deren Entstehung ich oben aus den Formen des festlichen christlichen Gottesdienstes abgeleitet habe, um so lieber zu der Kirchenform gewählt haben mag, weil sie an das Kreuz Christi erinnerte. Aber alles Dergleichen begründet keine besondere Bauart, keinen Baustyl, den man überhaupt nicht *erfinden* kann; so wenig wie eine neue Sprache.

Soll nun die *Sophienkirche* von *Constantinopel* zu irgend italienischen Gebäuden von byzantinischer Bauart in Beziehung gebracht werden, so müßte es namentlich in ihren Einzelheiten zu den gleichzeitigen Ravennatischen Kirchen geschehen, besonders zu *S. Vitalis*, welche, wie oben gesagt, im Jahre 547, also ebenfalls während *Justinians* Regierung vollendet wurde. Solche Beziehungen und Verwandtschaften sind auch um so auffallender, da, wo sie sich in minder wesentlichen Anordnungen und Gebäudetheilen finden. So sieht man z. B. in der Sophienkirche dieselbe ungewöhnliche Stellung von Säulen in einem Halbkreise, um dadurch nischenartige Zurückziehungen von dem mittleren Hauptraume der Kirche zu bilden, wie ich sie bei *S. Vitalis* beschrieben habe. Dergleichen beweiset allerdings einen gewissen innern Zusammenhang der Bauart beider Gebäude, bestätigt ihre Gleichzeitigkeit und könnte auch die Angabe *d'Agincourts*, daß die Zeichnung zu der erwähnten Ravennatischen Kirche aus *Byzanz* gekommen sei, wahrscheinlich machen. Aber

schon in vielen andern wesentlichen Dingen weicht S. Vitalis von der Sophienkirche sehr ab, und es ist keineswegs in derselben eine byzantinische Bauart, im engeren Sinne des Worts, die sich von der gleichzeitigen übrigen italienischen Bauart unterscheidet, characterisirt. Dies anzunehmen ist ein Irrthum, in welchem kein Architekt befangen sein kann, der eine lebendige, wirkliche Anschauung von der Bauart hat, welche während der Dauer des byzantinischen Kaiserthums, also vom Anfange des vierten bis zum Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, neun Jahrhunderte lang, im ganzen gebildeten Europa herrschte, und die dabei in den verschiedensten Ländern so sehr übereinstimmte, daß man z. B. in einem höchst einsam gelegenen kurhessischen Dorfe (ich denke im Augenblick an eine schöne und große byzantinische Kirche in dem Dorfe *Lippoldsberg* an der Weser) eben denselben Architekturstyl findet, der zu gleicher Zeit tief in Italien, oder in Spanien, Frankreich und England anzutreffen ist. Daß Engländer, und neuerdings auch Deutsche, bemüht sind, die Meinung zu fördern, es gebe eine eigenthümlich englisch-sächsische und eine eigenthümlich romanisch-christlich-deutsche Bauart, ist wohl eben so unrecht, als nicht abzusehen ist, was damit der Kunst, oder gar der christlichen Religion genützt werden solle. Streng genommen läßt sich kaum behaupten, daß die christliche Religion das unmittelbare Vehikel der Verbreitung dieser Bauart gewesen sei, da diese Verbreitung nicht mit dem innern Geist und der Seele des Christenthums, sondern mit Etwas, das sich nicht als einen wesentlichen und integrierenden desselben betrachten läßt, nemlich mit den *Mönchs-Orden* und den *Klöstern*, in enger Verbindung steht. Die Klöster wurden zweimal die Quellen der Verbreitung einer ganz verschiedenen Bauart durch Europa: einmal der *byzantinischen*, das anderemal der *Spitzbogengewölbe-Bauart*, bei der es aber sehr merkwürdig ist, daß sie, noch zwei Jahrhunderte vor der Reformation, Italien ausschloß. Deutschland, England, Frankreich und Spanien nahmen die Spitzbogengewölbe-Bauart an, und ein deutlich ausgesprochenes, bis in die kleinsten Einzelheiten durchgeführtes System schuf dort wie mit Blitzesschnelle eine große Zahl von Prachtgebäuden; aber in Italien nahm man das System *nicht* an; es ging also in den übrigen Ländern auch nicht von der obersten Kirchengewalt in Rom aus; in Rom giebt es keine Kirchen und Gebäude von der Spitzbogengewölbe-Bauart; selbst was sich diesem Baustyl Annäherndes im übrigen Italien findet, ist nur eine Nachahmung, eine Mischung von byzantinischer und jener Bauart, die von Architekten, welche das innere System der letztern nicht kannten, nach Reminiscenzen derselben componirt wurde.

Allerdings hat der Zweck eines Gebäudes auf seine Einrichtung Einfluß; der Zweck macht aber, wie schon oben gesagt, nicht die Bauart; sonst würde jeder bauliche Zweck eine Bauart begründen. Eben so wenig haben dies christliche *Zwecke* gethan, denn wir haben gesehen, daß die christliche Kirche die Form der altrömischen Basiliken, also von Gebäuden annahm, die zu ganz andern Zwecken bestimmt waren, wenn gleich schon einmal die Grundform der Battisterien an die Taufcapellen in den Katakomben erinnerte.

Die byzantinischen Basiliken zu *Rom*.

Die chronologische Folge bedeutender byzantinischer Gebäude führt uns jetzt wieder von *Ravenna* nach *Rom*, wo sich eine Reihe von Basiliken von byzantinischer Bauart befindet, die vom *sechsten* bis in das *dreizehnte* Jahrhundert reicht. Zu den ältesten rechnet man gewöhnlich *S. Agnese* und *S. Lorenzo*; die eine und die andere außerhalb der Stadt. *d'Agincourt* setzt die Erbauung von *Santa Agnese* in das *vierte* Jahrhundert; *Kugler* sagt, es scheine, daß *S. Agnese* im Jahre 626, an der Stelle einer ältern Kirche, völlig neu gebaut wurde, und der Bau von *S. Lorenzo* falle in die Zeit um das Jahr 580; nemlich der Bau des ältern Theils, der jetzt das Chor der Kirche bildet. Ich glaube, daß die Angabe des höhern Alters der Bauart dieser Basiliken am meisten entspreche.

Die Basilica von *S. Agnese* bei *Rom*.

S. Agnese ist eine Kirche von schöner innerer Einrichtung und Anordnung, die besonders für den *protestantischen* Cultus der gegenwärtigen Zeit ganz geeignet sein würde. Sie ist von *d'Agincourt* A. Pl. VIII, 1, 2, 3 und 4 ausführlich dargestellt, und *Gutensohn* und *Knapp* haben ihr in ihren „Denkmalen der christlichen Religion“ im zweiten Hefte drei Blätter gewidmet.

Die Kirche ist im Lichten 50 Par. Fuß breit und $78\frac{1}{2}$ lang, ohne die halbrunde Chor-Nische, welche 24 F. weit und 12 F. tief ist. Von dem Kirchenschiffe sind durch 7 Säulen an jeder Seite die Seitengänge in der Art abgesondert, daß für das mittlere Schiff $29\frac{1}{2}$ F., für jeden Seitengang $8\frac{1}{4}$ F. und für jede Säulenreihe, unten im Schafte gemessen, 2 F. bleiben. Gleich am Eingange ist eine Säulenhalle durch zwei Säulen abgetheilt, welche drei Bogen tragen; die Säulen sind so stark wie die andern; die Vorhalle ist zwischen den Säulen und der Front-Außenmauer $11\frac{1}{4}$ F. weit. Die Außenmauern sind 3 F. dick.

Über den Seitengängen und der Vorhalle sind Emporbühnen, und es ist unrichtig, wenn behauptet wird, diese Emporbühnen seien ein eigenthümlich byzantinisches Element; sie gehören vielmehr zu der Normalform der alt-römischen Basiliken; wie aus *Vitruv* zu sehen ist; sie sind dagegen in den spätern, für den christlichen Gottesdienst erbauten Basiliken selten.

Das große Mittelschiff erhebt sich über den Säulenreihen der Emporbühnen hinreichend, um an jeder Seite, in den langen Mauern, für 8 Bogenfenster Raum zu lassen, durch welche, so wie durch die Fenster der Stirnwand, die Kirche allein erleuchtet wird. Das Mittelschiff wird von einem gewöhnlichen italienischen Satteldache mit 7 Dachbindern bedeckt, die den Säulen der Seitengänge entsprechen. Ein liegender Dachstuhl, mit einer Hängesäule in der Mitte, nebst dem Gebälk und Sparrenwerk, ist, wie an den alten Basiliken gewöhnlich, von unten offen und sichtbar. Die Emporbühnen sind mit einfachen Pultdächern bedeckt; die darunter befindlichen Seitengänge, so wie die Vorhalle, haben Kreuzgewölbe, die also den Fußboden der Emporbühnen tragen. Die Chor-Nische ist wie gewöhnlich mit einer Halbkuppel überwölbt, die mit Mosaiken verziert ist.

Die Säulen sind sämmtlich corinthischer Art: die untern 18 F., die obern nur 11 F. hoch und deshalb nur $1\frac{1}{4}$ F. dick, weil man sich nicht von dem antiken Verhältniß dieser Säulen-Art entfernen wollte; was mehr der alt-römischen als der byzantinischen Bauart entspricht. Hier entsteht der Nachtheil, daß diese, unten $1\frac{1}{4}$ F. und oben wenig über 1 F. dicken Säulen 2 F. dicke Mauern auf den sie überstehenden Bogen zu tragen bekommen. Es ist gerade in der byzantinischen Bauart charakteristisch, daß sie sich in solchen Fällen über die antike Schematisirung hinwegsetzt und das Recht der Construction vorwalten läßt, d. h. die Säulen verstärkt, worüber und über Dergleichen dann die sogenannten architektonischen Puristen so sehr erzürnt werden, daß sie die ganze Bauart, die doch neun Jahrhunderte gewährt hat, mit Verachtung behandeln und als einen unreinen, geschmacklosen Baustyl verwerfen. In der modernen Baukunst würde man eine dritte Auskunft wählen: nemlich die Säulen der Emporbühnen höher machen, damit sie auch stärker werden könnten; was aber die Kosten des Baues wesentlich vermehren und wodurch das Mittelschiff übermächtig hoch werden würde. Auch ich bin in diesem Falle nicht für das byzantinische Princip, sondern würde die obern verstärkten Säulen nicht corinthisch, sondern in ganz verschiedener Art verzieren.

Auf den Knäufen der Emporbühnensäulen befindet sich jener, der byzan-

tinischen Bauart eigenthümliche architravartige Stein, der weder schön geformt, noch schön verziert, hier aber freilich motivirt ist, indem er offenbar dazu dient, die Säule, die so sehr dünn ist, in den Stand zu setzen, die stärkere Mauer zu tragen.

Ich habe oben gesagt, dafs ich die älteste Angabe der Erbauungszeit dieser Kirche für am meisten ihrer Bauart entsprechend halte. Dies gründet sich hauptsächlich darauf, dafs sich in derselben noch eine gewisse antike, sogenannte Formenreinheit findet: der Vitruvische Schematismus ist noch nicht ganz abgeschüttelt; indessen ist dabei zu bedenken, dafs in Rom, wo man so viele antike Muster vor Augen und so viele antike Fragmente hatte, die man wieder anwenden konnte und wollte, das Festhalten am Alterthume länger dauern mufste, als an andern Orten.

Die Basilica von *S. Lorenzo* bei *Rom*.

Von der Benutzung antiker Fragmente zu neueren Bauwerken giebt die oben erwähnte Basilica von *S. Lorenzo* das auffallendste Beispiel. Man sieht sie hier mit solcher Rücksichtslosigkeit auf Harmonie der Verhältnisse und Verzierung, und so ohne alles Ebenmaafs, wie sie wohl nie zuvor oder nachher vorkam.

d'Agincourt hat diese Kirche auf der 28ten Tafel der Architektur 29, 30, 31, 32 und 33 abgebildet; aber nicht ganz richtig. Bessere Abbildungen sind in dem obengenannten Werke von *Gutensohn* und *Knapp*, im dritten Hefte, so wie auch in dem bekannten Werke von *Percier* und *Fontaine* „Palais et maisons de Rome“ zu finden. Das letztgenannte Werk giebt auf Taf. 100 eine innere Ansicht der Kirche, in welcher aber die Verfasser zugesetzt und verändert haben. Derjenige Theil der Kirche, den man für den ältesten hält, hat auch Emporbühnen, wie *S. Agnese*, und es sind hier die obigen Bemerkungen hinsichtlich der Säulen und Verhältnisse zu wiederholen; besonders aber ist zu bemerken, dafs die untern Säulengänge dieser Abtheilung, nebst den über denselben befindlichen horizontalen Hauptgesimsen, aus antiken Fragmenten so wenig harmonisch zusammengesetzt sind, dafs die Säulen nicht nur, über alles Verhältnifs hinaus, aus Stücken alter, sehr starker Säulen bestehen, sondern auch die Gesimse von ganz verschiedener Art sind; so dafs sie nicht zusammenpassen. Dergleichen ist mit Recht eine Barbarei in der Kunst zu nennen, die sich auf keine Weise rechtfertigen läfst; auch sind die angewendeten Fragmente theilweise verstümmelt; besonders die Säulen-

knäufe, welche corinthischer Art sind. Obgleich Dies in der architektonischen Zusammensetzung höchst widerwärtig auffällt, so hat es doch wenigstens für das Studium der antiken römischen Baukunst noch den Gewinn, daß die schönen Bruchstücke derselben *erhalten* sind und gegenwärtig von den Künstlern bewundert und nachgeahmt werden können.

Daß die Überbauung der Hoch-Altäre in *S. Agnese*, so wie in *S. Lorenzo*, modern ist, fällt in die Augen. Sehr selten sind überhaupt in den ältern Kirchen die Hoch-Altäre und ihre Verzierung aus der ersten Erbauungszeit der Kirchen.

Die Paulskirche bei Rom.

Obgleich ich *S. Lorenzo* mit *S. Agnese* wegen ihrer architektonischen Verwandtschaft zugleich genannt habe, gehört doch nach der Zeitfolge eigentlich die größte und berühmteste Basilica dieser Zeit *zwischen*, oder selbst *vor* beide: es ist dieses die *Paulskirche* nahe bei *Rom* (San Paolo fuori le mura). Man glaubt, daß sie an der Stelle einer kleinen, von *Constantin* erbauten Kirche im Jahre 386 neu gegründet und im *fünften* Jahrhundert vollendet sei.

Ihr Hauptschiff ist in eine mittlere große Abtheilung und an jeder Seite in zwei Seitenschiffe durch je zwei Säulenreihen, also im Ganzen in fünf Abtheilungen geschieden. Dieselben schlossen sich an ein Querschiff an, welches in der Mitte die große Chor-Nische (absida) hat, deren innerer Ausbau aber einer spätern Periode angehört. *Knapp* und *Gutensohn* haben dieser Basilica im ersten Hefte vier Blätter und im zweiten Hefte noch ein Blatt gewidmet. Bei *d'Agincourt* ist sie Taf. IV. in Grundrissen, Durchschnitten und Ansicht dargestellt. Es war dies wohl eins der prächtigsten Gebäude aller Länder; ich sage „*es war*,“ denn die Kirche wurde im Jahre 1823 durch einen Brand zerstört; ich sahe sie noch im Jahre 1811 in ihrem vollen Glanze, und es ist zu hoffen, daß derselbe der Nachwelt nicht verloren gehen werde, da sie nach dem ursprünglichen Plane wieder erbaut werden soll und jetzt, wo nicht vollendet, doch der Vollendung nahe sein muß.

Jede der vier Säulenreihen hatte 20 corinthische Säulen, von denen die am Mittelschiff cannelirt, $31\frac{1}{2}$ Par. F. hoch und unten am Schaft $3\frac{1}{2}$ F. dick, die andern aber glatt, $26\frac{1}{2}$ F. hoch und unten 3 F. dick waren; 24 der größeren Säulen waren von dem kostbaren Marmor, den man pfauenartig (pao-nazetto) nennt; und zwar aus *einem* Stücke. Man glaubt, daß sie vom

Mausoleum des Kaiser *Hadrian* entlehnt waren. Die andern Säulen waren aus parischem Marmor.

Man kann in der Bauart dieser Kirche recht eigentlich einen Übergang von dem altrömischen zu dem byzantinischen Style sehen. Die Säulen sind noch ganz antik römisch, aber sie tragen nicht horizontale Gesimse, sondern Bogen, von byzantinischer Art. Die Dicke der Bogen und der von ihnen getragenen Mauern übertrifft nicht die mittlere Dicke der Säulen. Wegen des fortlaufenden Abhanges der Pultdächer mußten nothwendig die zweiten Säulenreihen weniger hoch werden, als die ersten. Diese Pultdächer sind auch die natürliche Ursache, daß der Zwischenraum zwischen den Säulenbogen und den obern, die Kirche erleuchtenden Bogenfenstern sehr groß war. Derselbe war deshalb mit bildlichen Vorstellungen ausgefüllt; unter denselben war an jeder Seite eine Reihe runder Medaillons, mit den Bildnissen der Päpste.

Das Schiff der Kirche ist im Ganzen, im Lichten 200 Par. F. weit und 274 F. lang. Hievon hat die mittlere Abtheilung zwischen den Säulen 74 F., die nächsten Gänge jeder $27\frac{1}{2}$ F. und die äußern Gänge jeder $28\frac{1}{2}$ F. Die Außenmauern sind $4\frac{1}{2}$ F. dick. Das Querschiff ist $221\frac{1}{2}$ F. lang und mit seinen beiden, gleich großen Abtheilungen $74\frac{1}{2}$ F. tief, bis zu der Absida; die Dicke der mittleren Scheidung beträgt $6\frac{1}{2}$ F. Die Absida hat 77 F. vordern Durchmesser und 39 F. Tiefe. Die Außenmauern der Absida sind $6\frac{1}{2}$ F. dick. Die mittlere Abtheilung des Hauptschiffs war von dem Fußboden bis unter die Balken 93 F. hoch. Die Mauern über den Säulen, die das Gebälk und das Dach trugen, waren $3\frac{1}{4}$ F. dick.

Die Dachconstruction, die sich auf 74 F. frei trug, bestand aus liegenden Dachstühlen, mit drei Hängesäulen in der Mitte. Die Höhe des Dachs verhielt sich zur Grundlinie wie 3 zu 14. Die Hauptbalken waren $1\frac{1}{2}$ F. dick. Es war die ganz gewöhnliche, von den ältesten Zeiten bis in die neuesten in Italien übliche Construction, die sich an diesem Gebäude, bevor das Dach abbrannte, 14 Jahrhunderte lang bewährt hatte.

Ich kann nicht umhin, hier bei dieser Gelegenheit eine Bemerkung über Holzconstructions, und namentlich über Holz-Ersparung im Allgemeinen, einzuschalten.

Wenn man solche dauerhafte Constructions mit den deutschen Dachverbindungen neuerer Zeit vergleichen wollte, nicht mit den unmäßig hohen und deshalb holzverschwenderischen Dächern der Spitzbogengewölbe-Bauart, noch mit den immer noch sehr steilen und mit Holz angefüllten Dächern aus dem

sechszehnten, siebenzehnten und theilweis achtzehnten Jahrhunderte, sondern mit dem jetzt gewöhnlichsten und in Deutschland üblichsten Sparrensystem, welches oft in eine wahre Schwefelholzstructur ausartet, so würde freilich die cubisch berechnete Quantität des Holzes in der deutschen Construction geringer sein, als in jenen italienischen Dachverbindungen: aber wie steht es mit der Dauer, im Verhältnisse der einen zu der andern?

Es sind jetzt 40 bis 50 Jahre, daß die Forstbeamten über die unverantwortliche Holzverschwendung bei Gebäuden die heftigsten Klagen erhoben, und behaupteten, man werde in Kurzem gar kein Bauholz mehr haben; das Bauholz in den Waldungen sei zu Ende. Die untern Forstbeamten wurden zu einer Art Opposition gegen die Baubeamten instruiert, und man fand nun, leider! die Ersparung in der Verminderung der *Dicke* aller Bauhölzer, die seither unnöthig stark gewesen sein sollten. Hätte man die Verwendung von Bauholz im Allgemeinen, da wo das Holz durch andere dauerhaftere Stoffe ersetzt werden kann, energisch gehindert, so wäre dies sehr zu loben gewesen; statt dessen aber drang man auf die leichte Fachwerksbauart, die sich nun seitdem so weit verbreitet hat. Nicht bloß die landwirthschaftlichen Gebäude des wenig bemittelten Landmannes, sondern auch die Wohngebäude des wohlhabenderen Bürgers wurden nach diesem Systeme, in Gegenden, wo überhaupt mit Fachwerk gebaut wurde, eingeführt. Ich sah viele Gebäude der Art aufführen, ohne Etwas dagegen thun zu können; erstreckte sich aber mein Einfluß so weit, um Etwas dauerhafter construiren zu lassen, so mußte ich den bittersten Tadel über Holzverschwendung erfahren.

Meine Verhältnisse im Staatsdienste brachten mich aus einer Gegend, wo ich viele solche Gebäude hatte aufführen sehen, in einen andern Wirkungskreis, an welchen mich eine große Geschäftsthätigkeit fesselte. Erst nach vielen Jahren, es mögen deren wohl zwanzig und mehr gewesen sein, führte mich ein zufälliges Geschäft wieder in die alten Bezirke. Als ich so einen Hügel hinanritt, wo ich ein großes schönes Thal, das zu demselben gehörte, überblickte, konnte ich mich eines wehmüthigen Gefühls über so manches mühselige und wie es mir schien vergebens mühselige Jahr, welches ich hier gewirkt hatte, nicht erwehren; indessen wurde ich doch bald durch Manches angenehm überrascht, indem ich mich überzeugte, das Resultat meiner Arbeiten sei nicht lediglich finanzielle Ersparung, Verhinderung von Betrügereien u. dergl. gewesen: ich sah auch z. B., daß manche Verbesserung baulicher Constructionen, die ich an den von mir abhängigen Gebäuden gemacht hatte, bei andern Nach-

ahmung gefunden und in so weit die Bauart der Gegend sich wirklich verbessert hatte. Dagegen mußte ich mit Schrecken das Schicksal jener leichten Fachwerks-Architektur sehen. Häuser, Scheunen und Ställe, die ich vor weniger als 30 Jahren hatte aufrichten sehen, waren aus dem Loth gewichen und in dem baufälligsten Zustande; besonders sahen die Dächer, die aus aller Richtung gewichen waren, übel aus. Wenn ich nun damit alte Fachwerksgebäude, die 300 Jahre und länger standen und noch in ziemlich gutem Zustande waren, verglich, so konnte ich, obgleich man denselben die unverständigste Holzverschwendung mit einer Art Leidenschaft vorgeworfen hatte, und man auch einräumen mußte, daß sie verhältnißmäßig wohl den doppelten Holz-Aufwand wie jene schwachen Structuren erfordert hatten, dennoch in den letzteren keine Ersparung, vielmehr nur eine Verschwendung sehen; um so mehr, da mit dem Gehölze der Gebäude auch so vieles Andere zu Grunde ging.

So sehe ich denn jene alten italienischen Dachconstructions mit Bewunderung an, und finde darin, daß man sie, unter dem Namen des sogenannten *Knotensystems*, auch bei uns einzuführen und zu verbreiten gesucht hat, einen Fortschritt der Baukunst.

Noch ist zu erwähnen, daß der obere Theil der Eingangsfaçade der *Paulskirche* aus dem vierzehnten Jahrhundert herrührte und in jenem gemischten Styl der byzantinischen und Spitzbogengewölbe-Bauart aufgeführt war, in welchem die wunderlichsten Formen und Verzierungen vorkommen. Es war dieser Theil der Façade mit musivischen Bildern von *Pietro Cavallini* verziert. Der untere Theil der Façade ist modern.

Die Basilica von *S. Clemente* in Rom.

Die Basilica von *S. Clemente*, im Jahre 860 vom Papst *Nicolaus I.* erneuert, ist von einfacher, schöner Bauart und besonders dadurch merkwürdig, daß sich in derselben noch eine alte Chor-Einrichtung findet, die, wenn nicht gleichzeitig, so doch bald nach der Erbauung der Kirche gemacht wurde. Sie steht nahe vor der Chor-Nische, liegt eine Stufe höher als der Fußboden der Kirche und ist mit einer musivisch verzierten Brüstung umgeben, welche 17 Par. F. breit und 42 F. lang ist. Der auf diese Weise abgeschlossene Raum war das eigentliche Chor. Rechts und links, an den langen Wänden der Brüstung, stehen zwei erhöhte Pulte, an welchen die Evangelien und die Episteln verlesen wurden; vorn, dem Eingange in die Kirche gegenüber, ist in einer Öffnung der Brüstung der Eingang zu dem Chore; demselben

gegenüber, nach der Chor-Nische hin, ist eine dergleichen Öffnung, die zu dem Haupt-Altare führt; rechts und links von dieser Öffnung sind dergleichen Ausgänge. Der Altar steht fast unmittelbar vor der Nische, in welcher noch eine Altarblendung unmittelbar an der Rückwand der Nische ist. Vor der Kirche ist ein fast quadratischer Vorhof; an drei Seiten mit Colonnaden, an der vierten mit Arcaden eingefasst. Diese Basilica ist vielfach abgebildet. *Gutensohn* und *Knapp* haben im ersten Hefte ihres oben genannten Werks auf zwei schönen Blättern einen Grundriss, Durchschnittsriß und eine innere Ansicht davon gegeben. *D'Agincourt* hat das Gebäude auf der XVI. Tafel der „Architektur“ abgebildet.

Der Fußboden der Kirche ist überall, auch im Chore, mit Mosaiken von Marmor verziert: eine Ausschmückung, welche viele Basiliken aus jener Zeit, und auch noch später erbaute Kirchen haben und die eine Pracht gewährt, welche Zeichnungen nicht darstellen können. Gewöhnlich ist der ganze Fußboden durch Friese von einem hellen Marmor, von 6 bis 9 Zoll breit, in Felder, die einige Fuß breit und etwa noch einmal so lang sind, eingetheilt; die Felder selbst sind aus ganz kleinen regelmäßigen Stücken der härtesten Marmor- und Porphyr-Arten nach den mannichfachsten Mustern zusammengesetzt und glänzend polirt, und die Stücke sind so genau verbunden, daß die Fugen nur Linien bilden. Dabei sind diese Mosaiken ungemein dauerhaft. Möglicherweise thut eine gute Erhaltung dazu das ihrige; aber ich erinnere mich nicht, diese mehr als Tausend Jahr alten Mosaikfußboden jemals *schadhaft* gesehen zu haben, und ich habe besonders die Sorgfalt bewundert, mit welcher die Marmor- und Porphyr-Arten von gleicher Härte zusammengesetzt waren. Rother Porphyr, sogenannter rosso antico, ein einfarbiger dunkelrother Marmor, verde antico, grüner Marmor u. a. kommen neben helleren Arten am häufigsten vor. Die Hauptstützen der Festigkeit sind die starken Einfassungen der musivischen Felder mit Marmor, die ohne Zweifel auf festen Cementlagen liegen.

Es giebt in *Rom* noch eine beträchtliche Zahl anderer Basiliken aus diesem Zeit-Alter; aber ich wiederhole, daß es nicht meine Absicht ist, hier eine Beschreibung *aller* byzantinischen Gebäude zu geben; ich wollte nur das Charakteristische dieser Bauart durch die bedeutenderen Monumente derselben nachweisen.

Doch eines *Privatgebäudes* von byzantinischer Bauart, das in *Rom* fast das einzige Beispiel solcher profanen Gebäude ist, will ich noch gedenken.

Das Haus des *Nicolaus Crescentius* zu Rom.

Es ist dies das Haus des *Nicolaus Crescentius*, gewöhnlich das Haus des *Pilatus*, oder auch das Haus des *Cola Rienzo* genannt. Für die erstere Benennung spricht eine Inschrift, und die letztere scheint eine italienische Corruption des ersten Namens zu sein; woraus die Verwechslung mit einer ganz andern Person entstand. Nach *Kugler* starb *Nicolaus Crescentius* im Jahre 998; nach *d'Agincourt* lebte er im 14ten Jahrhundert. Die Reste der an dem Hause befindlichen Fenster haben offenbar byzantinische Formen (doppelte Rundbogen; wahrscheinlich mit Säulen in der Mitte), die nicht aus dem 14ten Jahrhundert sein können. Das Haus macht in seiner wirklichen Erscheinung den sonderbarsten Eindruck. Von weitem sieht es aus wie ein Fachwerksgebäude des 15ten Jahrhunderts, mit übergebautem Stockwerke und vorstehenden Balkenknöpfen: in der Nähe erregen die Schönheit und Mannichfaltigkeit der antiken Fragmente, aus welchen die Verzierungen zusammengesetzt sind, so wie die schöne Backstein-Arbeit, Bewunderung. Aber die Motive der Composition des ganzen Gebäudes aus der vorhandenen Ruine zu ergründen, möchte eine vergebene Bemühung sein. Es scheint hier in der That etwas ganz Phantastisches, wo nicht Schlimmeres gebaut worden zu sein; wie denn auch aus der ruhmredigen Inschrift des Gebäudes hervorgehen dürfte, die *Kugler* folgendermaßen deutsch giebt, „Nicolaus der Grofse, der Erste von den Ersten stammend, erbaute dieses himmelhohe Haus, nicht aus eitler Ruhmbegier, sondern „um Roma's alten Ruhm zu erneuern!“ *D'Agincourt* hat auf der 34ten Tafel der „Architektur“ ausführliche Darstellungen dieser Ruine gegeben.

Rom hat also, aufser den Basiliken, Weniges von byzantinischer Bauart. Die mannichfachen Zerstörungen durch Krieg und Feuersbrünste mögen daran Schuld haben. Dagegen zieht im neunten und zehnten Jahrhundert die Baukunst des aufblühenden *Venedig* die Aufmerksamkeit auf sich. Allerdings haben auch die mittelalterlichen Basiliken *Roms* wesentliche Motive zu der im cultivirten Europa damals allgemein gewordenen byzantinischen Bauart geliefert, aber die meisten Vorbilder derselben stammen aus *Ravenna* und *Venedig*; manche auch aus *Pisa*.

Die *S. Marcuskirche* zu Venedig.

In *Venedig* steht die *S. Marcuskirche* oben an, als ein Musterbild, sowohl in ihrer Haupt-Anordnung, als in ihren mannichfachen Einzelheiten. Es giebt von derselben zahlreiche Abbildungen. *D'Agincourt* hat auf der

26ten Tafel der „Architektur“ einen dürftigen Grundriss und Durchschnitts davon gegeben; in *Durands* „Recueil und Parallele“ sind diese Risse noch unbedeutender; die Architekten *Antonio Visentini* und *Vincenzo di Santa Maria* haben aber eine Reihenfolge von Abbildungen der Kirche in grossem Maassstabe herausgegeben, die man in *Venedig* haben kann und die im Wesentlichen, nur nicht in den kleineren Verzierungen, richtig sind. Aufser hierauf, beziehe ich mich auf die, meiner Abhandlung über die ursprüngliche Gestalt der *S. Marcuskirche* zu *Venedig* beigegebene Zeichnung derselben, in der allgemeinen Bauzeitung von 1844.

Die Erbauungszeit der Kirche wird gewöhnlich in eine spätere Periode gesetzt, als richtig ist. Nach den von mir in *Venedig* benutzten Geschichtsquellen ist zuerst im Jahre 828, unter dem Dogen *Johann Partipazio*, auf Kosten seines Bruders *Justinian*, der den Bau in seinem Testamente verordnet hatte, der Anfang an derselben Stelle gemacht worden, wo die heutige *S. Marcuskirche* steht. Nach einem Brande im Jahre 976 soll sie in erweiterter Gestalt und jetziger Grösse von dem Dogen *Pietro Orseola* wieder erbaut sein. Im Jahre 1071, unter dem Dogen *Domenico Selvo*, fing man an, die Kirche mit Mosaik zu verzieren und sie mit Marmor, Säulen und den feinsten Steinen, welche aus Athen und andern Gegenden des Orients herbeigebracht wurden, zu schmücken; worauf sie im Jahre 1085, unter dem Dogen *Vitale Faliero*, eingeweiht wurde.

Bei diesen Zeit-Angaben ist eine merkwürdige Beziehung zu *S. Vitalis* in *Ravenna*. Diese letztere Kirche soll im Jahre 547 vollendet worden sein: es finden sich aber in der Verzierung derselben so grosse Verwandtschaften mit derjenigen der *S. Marcuskirche*, dass ein- und dieselben Ornamente, z. B. Säulenknäufe von ganz zufälliger Form, bei dem einen und dem andern Gebäude vorkommen. Nun kennt aber die byzantinische Bauart keine bestimmten Säulen-Ordnungen; die Verzierung der Säulen wird vielmehr so sehr und so oft variirt, dass dicht neben einander stehende Säulen verschiedene Knäufe haben. In *v. Quasts* „*Ravenna*“ ist z. B. auf der achten Tafel, in der zweiten Figur, ein Säulenknäuf dargestellt, dessen Gegenstück sich in *S. Marcus* findet; wenn ich nicht irre in der Vorhalle der Kirche. Der Ravennatische soll sich an den Säulen der nördlichen Emporbühne von *S. Vitalis* finden, wohin er nicht später gekommen sein kann, als die Kirche gebaut wurde.

Es lässt sich aber gar nicht denken, dass solche Ähnlichkeiten vier Jahrhunderte auseinander liegen sollten; man müsste daher annehmen, dass die

fraglichen Säulenknäufe der S. Marcuskirche von ältern zerstörten Gebäuden von byzantinischer Bauart herrührten; was den obigen geschichtlichen Notizen nicht widerspricht.

In meiner oben angeführten Abhandlung glaube ich hinreichend nachgewiesen zu haben, daß die Architektur der S. Marcuskirche nichts anderes als eine Nachahmung der Bauart der Kaiserbäder zu *Rom* gewesen sei, und es geht dies auch wohl aus einer unbefangenen Anschauung, nicht nur der äußern Ansicht des Gebäudes, in seiner ursprünglichen Gestalt, sondern noch mehr aus dessen innerer Einrichtung hervor. Hierbei muß ich besonders dagegen protestiren, daß die innern Kuppeln der Marcuskirche, mit ihrer Construction über vier Hängebogen, orientalischen, oder gar muhamedanischen Ursprungs seien; sonst müßten die römischen Kaiser in ihren Thermen muhamedanische Vorbilder gehabt haben; was unmöglich ist, da *Muhamed* erst um das Jahr 569 geboren wurde.

Die innere Hauptform, nemlich die Gruppierung der fünf Kuppeln ins Kreuz, habe ich schon oben abgeleitet und begründet. Eben so habe ich in jener Abhandlung erklärt, wie die hohen, aus Holz construirten äußern Kuppeln der S. Marcuskirche motivirt sind. Sie waren nemlich zum Schutz der innern reichverzierten steinernen Kuppeln nöthig, da die flache Kuppel nicht leicht der Witterung genügend widersteht; weshalb denn deren auch nur wenige aus dem Alterthume erhalten sind.

Die Eingangsseiten der Kirche, nemlich die Fronte und ein Theil der Seite rechts, haben schöne Vorhallen, deren untere Überwölbungen aber aus späterer Zeit sind, als die eigentliche Bauperiode der Kirche; in welche spätere Zeit denn auch alle innern und äußern, der Spitzbogengewölbe-Bauart sich nähernden Verzierungen und Architekturtheile gehören. Eben so sind auch im Innern der Kirche viele Altäre, Säulenstellungen und Monumente aus neuerer Zeit.

Die Kirche ist, vom Haupt-Eingange bis in die Chor-Nische, 352 venetianische Fufs [387 Pr. F.] und im Querschiffe, im Lichten, 294 F. [324 Pr. F.] lang. Die größte Kuppel, zunächst dem Eingange, hat 76 venetianische Fufs Durchmesser, die mittlere 74 F., die beiden kleineren des Querschiffs, jede 58 F.; die Chorkuppel mißt 63 F. und die Chor-Nische eben so viel. Das untere Stockwerk der Kirche, welche Emporbühnen hat, ist mit griechischem Marmor (der ursprünglich braungeflammt auf weißem Grunde war, jetzt überall hell catechubraun angelaufen ist) incrustirt; die Säulen sind auch von Marmor. Aber über diesem untern Stockwerk sind nun alle Wände und Wölbungen

mit musivischen Bildern von sehr lebhaften Farben auf Goldgrund bedeckt; welches eine unglaublich prächtige Wirkung macht.

Die *S. Marcuskirche* ist eine wahre Schule der byzantinischen Bauart. Man findet in derselben alle Arten von Architekturtheilen, so daß man von dieser Kirche allein ein Compendium der byzantinischen Bauart abstrahiren könnte. Ich behalte mir vor, am Schlusse einiges Allgemeine über die Architektur motive dieser Bauart zu sagen und dabei die *S. Marcuskirche* wesentlich zu berücksichtigen.

Byzantinische Bauwerke auf dem *venetianischen Festlande*.

Schon in *Venedig* sind mehrere Kirchen, die, besonders in ihren Einzelheiten, Nachahmungen der *S. Marcuskirche* enthalten; aber noch mehrere finden sich auf der sogenannten *Terra firma*, dem venetianischen Festlande, in den schönen kleinen Städten des venetianischen *Friaul*, und in den größern der *Lombardei*. Im *Friaul* ist die byzantinische Bauart eben recht einheimisch geworden; es giebt daselbst auch viele profane Gebäude von dieser Bauart. Auch in *Venedig* giebt es deren; nur muß man sich hüten, den Rundbogenstyl der venetianischen Paläste, der in die Zeit der Wiedergeburt der Künste gehört und dem florentinischen Baustyl verwandt ist, für byzantinisch zu halten.

Die byzantinischen Gebäude zu *Pisa*.

Bedeutende Gebäude in Italien, die später als die *S. Marcuskirche* erbaut sind, giebt es unter andern in *Pisa*; wo der *Dom* im eilften Jahrhundert, das *Battisterium* im Jahr 1153 und der bekannte *schiefe Thurm* im Jahre 1174 erbaut worden sein sollen. Vom *Battisterium* kann nur das untere Stockwerk so alt sein; die obern Stockwerke und die Kuppel gehören einer spätern Zeit an. Ich habe dieser Gebäude in meiner Instruction für junge Architekten zu Reisen in Italien in dem XI. und XII. Band dieses Journals S. 138 näher gedacht. Der schiefe Thurm ist ohne Zweifel gegen den Willen seines Architekten durch den schlechten Baugrund schief geworden; die nahe dabei stehende Domkirche und das *Battisterium* stehen auch nicht völlig im Lothe.

Die byzantinische Bauart der Pisanischen Gebäude ist Das geworden, was man in der Kunst *manierirt* nennt: eine geistlose, vielfältige Wiederholung von Dem, was der Architekt effectvoll fand; z. B. eine unendliche

Zahl angeblendeter Säulen, mit Bogen, müssen hier als Blendungen Verzierungen abgeben, während sie eigentlich wesentliche Gebäudetheile vorstellen.

Die Klosterhöfe von *S. Giovanni* im *Lateran* und von der *Paulskirche*,
in und bei *Rom*.

Zu den jüngsten Denkmälern der byzantinischen Bauart rechnet man gewöhnlich einige Klöster mit schönen Kreuzgängen; namentlich die von *S. Giovanni* im *Lateran* und von *S. Paolo* außerhalb *Rom*. *D'Agincourt* hat von den Kreuzgängen derselben auf den Tafeln 30, 31, 32 und 33 Abbildungen gegeben. Es ist schwer, sich von dem wunderbar angenehmen Eindruck, den sie machen, nach Zeichnungen eine Vorstellung zu bilden. Der innere Raum dieser Klosterhöfe ist, der bei *S. Giovanni* 77½ Pr. F. lang und 63 F. breit, der von *S. Paolo* 79 F. lang und 65 F. breit, und umfaßt wie gewöhnlich einen Garten, mit Orangenbäumen, Oleandern, Granaten, Myrthen und andern südlichen schönen Gewächsen reichlich angefüllt und wohl erhalten, so daß die Gewächse in der reichsten und üppigsten Vegetation grünen und blühen. Die ins Gevierte um die Höfe laufenden Gänge sind überwölbt; nach den innern Gärten hin bilden stärkere Pfeiler unter den Widerlags-puncten der Kreuzgewölbe die Hauptstützen der obern Mauern; zwischen denselben sind Arcaden, die von kleinen, höchst mannichfaltigen und zierlichen Säulen getragen werden. Da von diesen Arcaden die obern starken Mauern des Klosters getragen werden müssen, so kam man auf den Gedanken, die Säulen nach der Dicke der Mauern zu verdoppeln, d. h. sie paarweise zu stellen. Diese Säulen sind aus kostbaren Stoffen, oft mit musivischen Arbeiten an den Schaften verziert, bald glatt, bald cannelirt; auch gewunden, aus zwei Theilen gleichsam zusammengeflochten; ja es kommen Säulen vor, deren Flechtungen in Knoten geknüpft scheinen. Unstreitig ist diese architektonische Anordnung im Ganzen etwas kleinlich, aber die Arcaden sind eine Schatzkammer von Verzierungen; besonders für das Innere der Gebäude, so wie auch für Hausgeräthe.

Es ist in der byzantinischen Bauart charakteristisch, daß sie die Überladung mit horizontalen Gliederungen und Gesimsen vermeidet; aber in ihrer spätern Periode, in welcher die Klosterhöfe erbaut sind, ist man diesem Princip nicht treu geblieben; wenigstens sind diese Arcaden mit ganz zwecklosen Gesimsen, die reichlich mit Mosaiken bedeckt sind, überladen.

Man setzt die Erbauungszeit der Klosterhöfe von *San Giovanni* und *San Paolo*, die in Deutschland häufige Nachahmungen gefunden haben, in das zwölfte und in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts; und so wären wir denn an der Zeitperiode angekommen, wo sich die Spitzbogengewölbe-Bauart im gebildeten Europa erhebt und die byzantinische verdrängt, während sie in Italien durch Vermischung mit der letztern eine neue Bauart schaffen hilft.

Die Charakteristik der byzantinischen Bauart.

Ich schliesse mit einer Darstellung des Characteristischen und Eigenthümlichen dieser neunhundertjährigen Bauart, indem ich es unter übersichtliche Rubriken bringe und so die wesentlichsten Architektur motive zu entwickeln versuche.

Mauerwerks-Construction. Dieselbe ist in der byzantinischen Bauart durchaus nicht unvollkommen; vielmehr oft musterhaft; sowohl wenn man Bruchsteine, als wenn man Backsteine vermauerte.

Für die Bruchsteine findet die Neigung, sehr grosse Stücke zu verwenden, wie sie sich an den antiken Gebäuden so oft zeigt, nicht Statt; wenigstens nur ausnahmsweise; wie z. B. bei dem Grabmale *Theodorichs*. Man findet niemals eine Verschwendung der Masse: im Gegentheil sind die Mauern und tragenden Gebäudetheile gewöhnlich nur gerade so stark, wie sie sein müssen. Die grosse Menge von Erfahrungen, welche die antiken Gebäude gaben, mag diese Auffindung des rechten Maafses erleichtert haben. Manche Ähnlichkeiten in den Verhältnissen lassen vermuthen, dafs man dafür practische Regeln hatte.

Die Backstein-Constructionen sind sehr häufig mit Marmor incrustirt; und zwar dauerhaft und geschmackvoll.

Säulen. Die Säulen sind nie höher als *ein* Stockwerk, oft weniger. Ihre Schaft sind immer aus *einem* Stück, und oft aus den härtesten Steinen, z. B. dunkelrothem Porphyr. Da nun Säulen von geringer Höhe, ohne in ein dem Auge unangenehmes Verhältnifs zu kommen, nicht sehr dick werden konnten, so fand man ein Mittel, um sie dennoch für beträchtliche Lasten tragfähig zu machen, darin, dafs man sie, entweder nach der Länge, oder nach Dicke der Mauern paarweise zusammenstellte oder gruppirte. Es kommt sogar vor, dafs *vier* Säulen zusammengestellt wurden, wenn eine besonders bedeutende Last zu tragen war. Die so paarweise zusammenstehenden Säulen sind durch Architrave und mit den nächsten Paaren durch halbkreisförmige

Bogen verbunden, die zuweilen noch über den Halbkreis hinaus vertical bis zu den Säulen fortgesetzt sind. Horizontale Vereinigungen entfernter stehender Säulen kommen nur in der ersten Periode der byzantinischen Bauart und nur zuweilen vor.

Fenster- und Thür-Öffnungen. Überhaupt ist die halbkreisförmige Überwölbung aller Mauer-Öffnungen eine Regel dieser Bauart. Für die Fenster-Öffnungen herrscht der doppelte Bogen vor, mit einer Säule in der Mitte; hie und da haben die Fenster auch mehr als zwei solcher Bogen. Größere und kleinere Thür- oder Thor-Öffnungen sind ebenfalls halbkreisförmig überwölbt, haben aber unter dieser Wölbung gerade Sturze, die zuweilen in den Ecken zwischen Sturz und Gewölbe durch Kragsteine unterstützt sind. Dafs die Bogen auf den Säulen über dieselben vorstehen und deshalb zwischen die Bogen und Säulen stark ausgeladene Architravstücke oder kragsteinartige Platten geschoben sind, kommt zwar häufig vor: oft ist aber auch dieser Übelstand vermieden. Wollte man denselben nachahmen, wozu nicht zu rathen, so sollte man wenigstens den Zwischenschub angemessen verziern.

Wölbungen. In der Kunst zu wölben war schon die antike römische Baukunst sehr weit; wie es die Reste der Kaiserbäder beweisen. Die byzantinische Bauart erbte diese Kunst und bildete sie noch weiter aus. Immer ist der *Halbkreis* die Grundlage der verschiedenen Arten von Wölbungen. Es kommen nicht allein die einfacheren Tonnengewölbe und Kuppeln, sondern auch die künstlicheren, auf vier Puncten mittels Hängebogen ruhenden Kuppeln und Kreuzgewölbe oft vor. Ich habe oben die schöne Kuppelconstruction von *S. Vitalis* beschrieben; und manche andere schöne Construction der byzantinischen Bauart ist wahrscheinlich noch verborgen; denn es giebt, was eben die Trefflichkeit derselben beweiset, sehr wenige byzantinische *Ruinen*: fast alle byzantinischen Gebäude in Italien sind noch gut erhalten, und werden benutzt, so dafs man ihre innern Constructionen nicht überall sehen kann. Dafs in den Bogenconstructionen selten die horizontalen eisernen Anker fehlen, darf man um so weniger übersehen, da es eine üble Gewohnheit ist, diese Eisenconstructionen in den Abbildungen nicht anzugeben, so dafs Der, welcher die Ausführung ohne dieselben für thunlich hält, zu unrichtigen Resultaten kommen kann. Es sind nicht nur die Bogen unter sich, sondern auch mit den nächsten Wänden des Gebäudes durch Eisen verbunden: in der Art, wie ich es bei der Abbildung des Dogenpalastes zu *Venedig* in *Crelle's Journal* beschrieben habe.

Dach-Constructionen. Ich habe oben mehrere Dächer von Basiliken beschrieben. Von dieser Art sind sie alle. Die gewöhnliche Construction des italienischen Daches besteht aus starken, ziemlich entfernt stehenden Dachbindern, aus zahlreichen Dachfetten darüber, aus leichten, aber nahe liegenden Sparren, dem Bohlenbelage, der Backsteinbeplattung und der Bedeckung mit italienischen Hohlziegeln. Einige vorzüglichere Gebäude, z. B. die *S. Marcuskirche*, sind auch mit Blei bedeckt. Die Dachbinder, welche eigentlich die Dachstühle sind, haben da, wo das Freisichtragen der Dachbalken auf einige Entfernung nothwendig war, liegende Dachstühle, mit einer oder mehreren Hängesäulen. Das Verhältniß der Höhe zur Breite des Dachs war, wie oben angegeben, bei der *Paulskirche* unweit *Rom* wie 3 zu 14, und ungefähr eben das ist es bei den meisten italienischen Dächern von dieser Bauart.

Verhältnisse. Im Ganzen genommen sind dieselben in der byzantinischen Bauart etwas *schwerfällig*, weil Thüren und Fenster gewöhnlich klein sind; was wohl fortificatorische Ursachen haben mochte. Dieses zeigt sich demnach besonders in dem Äußern der Gebäude; im Innern sind sie dagegen großartig geräumig; wie z. B. die *S. Marcuskirche* in *Venedig*, *S. Vitalis* in *Ravenna*; und selbst kleinere Gebäude, wie das Grabmal der Kaiserin *Galla Placidia*, machen einen gewissen grandiosen Effect, dessen Ursach besonders in den schönen Wölbungen von harmonischer Form liegen dürfte. Bei dem Eindruck der Verhältnisse beruhet Vieles auf Dem, woran das Auge gewöhnt ist. Deshalb machen die durchweg üblichen kleinen Säulen, im Verhältniß zu den gar nicht zu starken Mauern, einen so sehr schwerfälligen Eindruck, der aber bei der Nachahmung der byzantinischen Bauart nicht ganz vermieden werden kann, weil er charakteristisch ist.

Formen. Es ist eine der besten Eigenschaften der byzantinischen Bauart, daß ihre Formen so sehr harmonisch sind. Alle entsprechen dem halbkreisförmigen Bogen und sind demselben angemessen. Nur die Dächer sind in der italienisch-byzantinischen Bauart eigentlich nicht harmonisch mit der Bogenform; die harmonische Dach-Form wäre das rechtwinklige Dreieck (den rechten Winkel im Dachscheitel), und es ist merkwürdig, daß an byzantinischen Gebäuden in Deutschland die Dächer gewöhnlich diese rechtwinklige Form haben; in Italien sind sie viel flacher; was aber durchaus nicht störend für das Auge und Formengefühl ist.

Verzierung. Dieselbe ist höchst mannichfach und sehr reich an Motiven; aber in der Ausführung selten sorgfältig, oder besonders graziös. Meistens

sind die Verzierungen aus dem Alterthume abgeleitet, aber oft so sehr verändert, daß man sie nicht wieder erkennt. Characteristisch ist besonders die Verzierung größerer und kleinerer Thore und Thüren durch viele bandartige Verzierungen, die um Bogen und Gewände laufen. Häufig sind auch an diesen Einfassungen dicht aneinanderstehende Säulen, welche kleine Statuen, oder auch Gliederungen tragen. Da, wie schon erwähnt, in den Thoren und Thüren gewöhnlich unter den Bogen horizontale Sturze liegen, so entsteht dadurch ein halbrundes Feld zwischen dem untern Rande des Bogens und dem Sturze, der gewöhnlich mit halberhabenen Arbeiten, welche historische Gegenstände vorstellen, verziert ist. In den Ecken zwischen den Sturzen und den Gewänden findet man öfters verzierte Kragsteine, die den Nutzen haben, daß sie den Sturz unterstützen und der Thür-Öffnung eine angenehme Form geben. Da die Fenster meistens von doppelten Bogen gebildet werden, so würden breite Verzierungen ihrer Einfassungen sich über den Säulen begegnen; was auch bei den ältesten byzantinischen Gebäuden wirklich vorkommt, und nicht gut aussieht; bei den spätern sind die Einfassungen der Fenster gewöhnlich ganz weggelassen, oder sie sind nur schmal und hören in einiger Entfernung über den Knäufen mit einem schrägen Abschnitte auf. Dieses letztere läßt sich mit Zierlichkeit ausführen, und ich bin dann der Meinung, daß von den Ausladungen der Bogen der untere Rand abgekantet und verziert sein, über den Knäufen aber der Bogen mit einer horizontal anschließenden Verzierung aufhören sollte. Eigenthümlich sind in der byzantinischen Bauart die Brüstungs- und Geländer-Verzierungen, deren besonders mannichfache an der *S. Marcus-kirche* zu *Venedig* vorkommen. Sie bestehen aus langen achteckigen Feldern, die mit kleinen Postamenten abwechseln. Die Felder sind mit durchbrochenen Verzierungen, welche bald geometrische Formen, bald Arabesken vorstellen, ausgefüllt; oder sie enthalten auch Reihen kleiner Säulenbogen. Die Säulenfüße (Basen) haben meistens die durch alle Zeiten gehende Form der attischen Base. Die Knäufe sind aber ungemein mannichfach in Form und Verzierung. Bildhauerei und Malerei thun außerdem das Mögliche zur Verzierung der byzantinischen Gebäude; denn kleine Statuen und Darstellungen in hoherhabener Arbeit (Hautreliefs) kommen häufig vor. Musivische Malerei an Gewölben, Wänden und Fußboden ist ein unentbehrlicher Theil der Pracht byzantinischer Bauart. Goldgrund ist angebracht, wo es nur sein kann. Eine unvollkommene Verzierungsart ist diejenige der spätern byzantinischen Gebäude, welche wesentliche Gebäudetheile an Orten, wo sie nicht hingehören, als Verzierungen darstellt;

wie z. B. die unzähligen Anblendungen von Lisenen, Säulen und Bogen; wie an dem Dom und dem Battisterium zu *Pisa*. Solche Ausschweifungen zeigen immer den nahen Untergang einer Bauart an. Die Erfindungsgabe der Architekten der Zeit ist dann erschöpft und ihre Baukunst zu einem mechanischen Handwerk geworden: sie ist *schematisirt*. Man sieht dies am Ende der altrömischen Bauart, am Ende der byzantinischen und, vor allen, der Spitzbogengewölbe-Bauart, der wiedereingeführten antiken Architektur (Renaissance), so wie der Rococco-Zeit; und vielleicht ist die Zeit nahe, wo der gegenwärtig herrschende Baustyl ein Gleiches erlebt.

Wenn die Leistungen einer Bauart so vollendet sind, daß sie keine weitem Fortschritte zu gestatten scheint, sehnt man sich nach etwas Neuem, und nimmt gern auf, was mit Muth und Talent geboten wird. Zuweilen ist schon der Genius eines einzelnen Architekten hinreichend, um einen solchen Umschwung hervorzubringen.

Cassel im April 1850.

Über Spitzbogengewölbe-Bauart in Italien.

(Vom Oberbaumeister *Engelhard* zu Cassel in Hessen.)

(Besonders abgedruckt aus *Crelle's* „Journal für die Baukunst, Band XXX. Heft 2.“)

Alle neuern Schriftsteller über die Geschichte der Baukunst sind verlegen um einen Namen für diejenige Bauart, welche, wie man glaubt zuerst von *Vasari*, „die *Gothische*“ genannt worden ist: aber alle sind auch darin einverstanden, daß sie nichts mit den *Gothen* gemein habe und *Vasari's* Benennung durchaus unpassend sei.

Man hat sie gern die „*Deutsche* Bauart“ nennen wollen und den Keim ihrer Entstehung in *Deutschland* gesucht; aber da unläugbar nicht nur England und Frankreich, sondern auch Spanien und Portugal die prächtigsten Monumente dieser Bauart besitzen, die den Vergleich mit den Deutschen Bauwerken dieses Styles gar wohl ertragen können, und da die historische Richtigkeit der Behauptung, daß dieselbe in Deutschland entstanden sei, nicht erweislich ist, so ist auch diese Benennung nicht zu rechtfertigen.

Seroux d'Agincourt sagt, nachdem er das Unpassende der Benennung „*Gothische Architectur*“ dargelegt hat, gleichsam an der Möglichkeit verzweifelnd, einen richtigen Namen zu finden: er sei durch den allgemein gewordenen Mißbrauch des Worts „*Gothisch*“ genöthigt, dasselbe auch seinerseits zu mißbrauchen.

Kugler will die Benennung „*Germanischer Baustyl*“ angenommen wissen. Wenn „*Germanisch*“, in seinem gewöhnlichen Sinne, „*Deutsch*“ heißen soll, so trifft die Benennung der oben gedachte Vorwurf der Unrichtigkeit; soll sie aber an Tacitus *Germanen*, an „*Altddeutsch*“ erinnern und diejenigen Völker mitumfassen, die altd deutscher Abkunft, wenigstens theilweise es sind, wie Franzosen, Engländer, Spanier, Italiener, so ist nicht zu übersehen, daß diese Abkunft mehr denn Tausend Jahr älter ist, als die Entstehung der sogenannten gothischen Bauart, und daß, da sich für alle jene Nationen, wenigstens für Deutsche, Italiener, Franzosen und Spanier, auch einige *gothische* Abkunft nachweisen läßt, der Namen „*Germanisch*“ nicht eben angemessener sein würde, als „*Gothisch*“.

Man könnte diesen Baustyl geradezu *Spitzbogen-Bauart* nennen, wenn nicht die maurische, persische und chinesische Bauart ebenfalls Spitzbogen hätte. Allein diese letzteren Bauarten haben keine Spitzbogen-Gewölbe, die *allein* der sogenannten gothischen Bauart angehören und dieselbe also characterisiren.

Ich glaube daher, dafs der Ausdruck „*Spitzbogengewölbe-Bauart*“ bezeichnend und richtig sei und halte mich für berechtigt, denselben zu brauchen, so lange, bis mit historischer Gewifsheit dargethan sein wird, welchem Volke die Bauart wirklich ihre Entstehung verdankt: eine Entdeckung, die freilich nicht wahrscheinlich ist; indem alle Schriftsteller über den Gegenstand sie bisher vergebens erstrebt haben; auch ich habe danach vergeblich durch halb Europa gesucht.

Das Wunderbare des Baustyles ist nemlich, dafs er gleich bei seiner Entstehung in gereifter Vollendung sich zeigt und ein Übergang von der byzantinischen oder von andern Bauarten zu demselben nicht bemerklich ist. Der bekannte treffliche Kunstforscher *Wallraff* zu *Cölln* hatte mich hierauf aufmerksam gemacht und mich aufgefordert, auf diesen Gegenstand mein Augenmerk bei meinen architectonischen Reisen zu richten; denn, wenn man auch in *Cölln*, wo unter allen deutschen Städten am ersten ein Aufschluss über einen solchen Übergang zu erwarten gewesen wäre, vergeblich danach gesucht hatte, so war es doch nicht unmöglich, dafs sich in andern Theilen des cultivirten Europa ein solcher Aufschluss finde. *Wallraff* bezeichnete mir Gebäude, die er nur aus Abbildungen kannte, bei denen ein solcher Übergang Statt zu finden scheine. Ich bin seinem Wunsche, für dessen Zweck ich ein großes Interesse gewann, treulich nachgekommen; allein in Deutschland und Frankreich habe ich nichts von einem solchen Übergange entdecken können. Da, wo die Abbildungen Etwas der Art vermuthen liefsen, zeigte sich immer ganz deutlich und unwiderleglich, dafs keineswegs eine wirkliche Verschmelzung der byzantinischen und der Spitzbogengewölbe-Bauart, sondern nur eine ganz unharmonische Vermischung beider Baustyle, die durch ungleichzeitige Restaurationen oder Ergänzungen entstanden war, Statt fand. Das in einem gemischten Styl erbaut scheinende Gebäude war entweder ein *byzantinisches*, welches man nach einer Feuersbrunst, einer theilweisen Zerstörung, oder nach einem veränderten Bedürfnisse, in einer Zeit, wo die Spitzbogengewölbe-Bauart schon existirte, ausgebessert hatte; oder es war auch ein Werk der Spitzbogengewölbe-Bauart, in welchem man Überreste eines ältern byzantinischen Gebäudes beibehalten hatte. Ich kam hierüber durch technische Untersuchungen

der *Construction* zur vollkommensten Gewifsheit; so dafs ich genau die Grenzen des frühern und spätern Baues unterscheiden konnte.

Sehr überrascht wurde ich daher, als ich nach Italien kam und hier eine unlängbar *gleichzeitige* Verbindung beider Baustyle wahrnahm; allein eben so überraschend war es auch, dafs dergleichen Gebäude aus spätern, als den Zeiten der regelmässigen Gebäude, von der Spitzbogen-Bauart in Deutschland, England, Frankreich und Spanien herrührten, und dafs bei denselben ganz und gar nicht die systematische Consequenz, welche in diesen zu finden ist, vorkommt. Diese Consequenz geht so weit, dafs selbst minder wesentliche Theile der Gebäude genau eben so an einer Kirche in Portugal oder Spanien gebildet sind, wie in einer kleinen Deutschen oder Englischen Stadt. An der italienischen Bauart aber, die vom dreizehnten bis in das funfzehnte Jahrhundert herrschte, ist kein übereinstimmendes System zu finden, und ich sahe auch bald, dafs dieselben keine Werke einer nach Regeln verfahrenen Bau-schule, sondern nur, zwar phantasiereiche, aber keineswegs regelmässige Nachahmungen von jenen Gebäuden in Portugal, Spanien, Frankreich, Deutschland und England waren.

An diesen letzteren Gebäuden kommen, wenn sie von gleichzeitiger Bauart sind, keine andern Bogen, als *Spitzbogen* vor; und selbst, wo man Bogen nöthig hatte, die niedriger als die Hälfte ihrer Spannung, also niedriger als Halbkreise sein mußten, machte man eine Art *gedrückter Spitzbogen*; dagegen an den italienischen Gebäuden des Spitzbogengewölbe-Styls kommen neben den vorherrschenden Spitzbogen, zugleich *Kreisbogen* vor, wie es den Erfindern grade beliebte; und gewöhnlich ohne besondere Motive für die eine oder die andere Form. An jenen nähern sich alle aufrechten Gestaltungen und Verzierungen den Verhältnissen des gleichseitigen Dreiecks: an diesen kommt dies nicht in regelmässiger Beziehung vor; an jenen haben alle Ornamente ein eigenthümliches Gepräge: an diesen sind Verzierungen aus andern Bauarten ohne Rückhalt aufgenommen. Überhaupt ist die Spitzbogengewölbe-Bauart von Portugal, Spanien, Frankreich, England und Deutschland eine Architectur nach *Regeln*, diejenige Italiens unregelmässig. Die Künstler in der letztern, scheint es, wollten sich durch gar nichts binden und unbedingt nur den Eingebungen ihrer Phantasie folgen. Selbst unter sich haben solche italienische Gebäude wenig Verwandtschaft. Es giebt deren freilich, die im Ganzen, und noch mehr in Einzelheiten, den Gebäuden des reinen Spitzbogengewölbe-Styls ähnlich sind, je nachdem ihre Erbauer diesen Styl mehr oder weniger

kannten: aber in das innere System, in die Regeln desselben, waren sie nicht eingeweiht; sie ahmten ihn nach in der Anschauung, die sie davon gewonnen hatten, ohne Ängstlichkeit und ohne Besorgnifs, daß eine Vereinigung des Styls mit Motiven und Gestalten anderer Bauarten die Harmonie des Ganzen stören möchte.

So kommt es denn, daß diese Productionen zwar nicht auf die harmonische Einheit fast aller andern Bauarten Anspruch machen können, daß sie aber dagegen einen Reiz der Mannigfaltigkeit haben, der in diesem Grade kaum irgend einem andern Baustyle eigen, und der um so größer ist, als man die edelsten Baustoffe und eine große Farbenpracht verschwenderisch benutzte. Dieser Pracht, dieser Reichthum an Motiven macht die Gebäude zu sehr interessanten Gegenständen des architectonischen Studiums; um so mehr, da es gewöhnlich leicht ist, die Disharmonie in ihrer Composition aufzulösen und dadurch reizende Gebilde hervorzurufen.

Daß die *örtliche* Entstehung der Spitzbogengewölbe-Bauart unbekannt ist, erschwert die genaue Angabe des Grundes ihrer Entstehung. Im allgemeinen läßt sich aber sagen, daß derselbe Grund, der bei allen andern Bauarten für ihre Entstehung und ihren Untergang Statt gefunden hat, auch bei dieser wirkte. Der menschliche Geist erträgt nemlich, so wenig in der Baukunst, wie in andern Dingen, tausendjährige Fesseln, während er doch auch wieder nach einer gewissen Ordnung, einem gewissen Regularisiren strebt. Ist dies nun so weit durchgeführt, daß es zu einem Schematismus wird, daß die Erfindung eines Gebäudes nicht mehr eine Kunstproduction ist, sondern zu einem Rechen-Exempel, zu einem Präparat nach einem Recepte wird, so erschrickt der Producent, eben wie der Producten-Abnehmer, gleichsam vor Dem, was hervorgebracht wurde, weil es kein Kunstwerk mehr, sondern etwas Widerliches ist.

Um eine *Vermuthung* über Zeit und Entstehung der Spitzbogengewölbe-Bauart auszusprechen, kann ich nur die Äußerung wiederholen, die ich schon an anderem Orte machte: daß die *maurische* Architectur in Spanien insofern einen Einfluß auf dieselbe gehabt haben dürfte, als sie in Pracht, Reichthum und technischer Vollkommenheit der Construction, die ihr gegenüberstehende *byzantinische* Bauart weit übertraf und so in dem christlichen Spanien einen Wetteifer gegen das arabische Spanien hervorrufen mußte, der dann, bei dem großem Einflusse der Geistlichkeit in ersterem, besonders auf die dem christlichen Cultus gewidmeten Gebäude wirkte. War nun gleich eine directe

Nachahmung, des offenen politischen und religiösen Gegensatzes wegen, nicht möglich, so konnten doch die maurischen Baugestaltungen zu der Entwicklung verwandter Formen um so eher beitragen, als man die Anschauung derselben nahe hatte, und ohne Zweifel auch die grofse technische Geschicklichkeit maurischer Baukünstler anerkannte, wenn nicht gar sie unmittelbar bei der Errichtung von Kirchen und Palästen in dem christlichen Spanien benutzte.

Ich werde in dieser Meinung durch die Thatsache in der Geschichte der italienischen Baukunst bestärkt, dafs in *Sicilien* eine ganz ähnliche Beziehung der maurischen Bauart zu der byzantinischen Statt fand.

Möglich ist es, dafs nun das System, welches im christlichen Spanien entsprossen war, durch irgend eine geheimere oder öffentlichere Verbrüderung, sei es die der Freimaurer, oder irgend eines Mönchs-Ordens, z. B. der Benedictiner, eine weitere Ausbildung und fast Europäische Verbreitung erhielt.

Es dürfte sehr wohl den *Benedictinern* ein grofser Einflufs auf die Baukunst ihrer Zeit zuzutragen sein, wenn man bedenkt, dafs dieser Orden, der unter seinen Mitgliedern 24 Päpste, 200 Cardinäle, 1600 Erzbischöfe, 4000 Bischöfe, 43 kaiserliche und 44 königliche Personen und 15 000 Schriftsteller zählte, 15 107 Klöster, also auch eben so viele Kirchen gründete, seit der Zeit seines Stifters, welcher im Jahre 543 starb, bis in die unsrige existirte.

Entstand nun etwa eine eigene Verbindung für die Verbreitung der Spitzbogengewölbe-Bauart, so ist es nicht wohl anders möglich, als dafs sie sich an Kloster-Verbindungen anschlofs. Möglich aber ist es auch, dafs die Verbindung, wegen der grofsen Wirksamkeit, die sie durch den gröfsten Theil des cultivirten Europa offenbarte, die Eifersucht der römischen Geistlichkeit, von der sie nicht *ausgegangen* war, erregte und deshalb in Italien keinen Eingang finden konnte; so dafs die Spitzbogenwölbe-Bauart dort nur zu einer Nachahmung, nicht zur eigentlichen Einführung gelangte. Könnte man annehmen, dafs jener Bauschule und Bauverbrüderung die *Freimaurerei* entsprossen, so fände diese Vermuthung darin eine Bestätigung, dafs die letztere in Italien stets streng verboten war und verfolgt wurde.

Man konnte sich indessen in Italien nicht deshalb von einer Bauart, die fast das ganze übrige Europa gewonnen hatte, ganz lossagen; man ahmte also nach, ohne eine *Bauschule* zuzulassen, deren geheime Gesetze und Verbindungen man beargwohnte. Je nachdem nun der Nachahmer seine Vorbilder mehr oder weniger begriff und ihren Geist durchdrang, sind seine Gebilde denselben mehr oder weniger ähnlich; oft sind sie es nur in der äufsern

Auffassung der Formen; nicht ohne Mißbrauch derselben, da, wo man ihre Motive nicht begriffen hatte; dann aber sind sie auch wieder den Vorbildern so ähnlich und angemessen, daß man versucht wird, zu glauben, die Nachahmung rühre von einem Architekten her, der auch bei den Originalen beschäftigt war; während sich zugleich eine Eleganz, Zierlichkeit und Farbenpracht findet, die wieder an den italienischen Künstler erinnert.

Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß es auch Gebäude genug von dieser Bauart in Italien giebt, in welcher die verschiedenen darin vorkommenden Baustyle keineswegs *gleichzeitig* befolgt wurden, sondern von Veränderungen und ungleichzeitigen Zusätzen herkommen. Die Fronte des Doms zu *Mailand* war davon ein sehr auffallendes Beispiel. Allein dies hebt die ganz sichere Thatsache nicht auf, daß sich auch sehr häufig die *gleichzeitige* Vereinigung verschiedener Bauarten in italienischen Gebäuden dieser Art findet.

Noch ist zu erwähnen, daß der große Constructions-Grundsatz der schulgerechten Spitzbogengewölbe-Bauart: alle nachtheiligen Wirkungen im Gebäude, die durch Schwere, Verschiebung, Ausdehnung und Zusammenziehung der Massen entstehen, möglichst in Richtungen zu bringen, die sich in einzelnen Puncten concentriren, wo man ihnen nun den stärksten Widerstand entgegensetzt, in der italienischen Nachahmung nicht consequent durchgeführt ist. Eine wesentliche Anwendung dieses Grundsatzes in der schulgerechten Spitzbogengewölbe-Bauart zeigt sich in der Erfindung und Anwendung der *Kreuzgewölbe*, mit ihren Gurtbogen und Gewölbrippen, und als Widerstand gegen deren Wirkung die der *Strebpfeiler*. Dies sind Gebäude-Motive, welche zwar in der italienischen Nachahmung auch vorkommen, aber keine generischen Kennzeichen derselben ausmachen, da sie oft auch wieder da nicht vorhanden sind, wo sie nach den Regeln der Schule vorhanden sein müßten; so daß jenes wesentliche Princip nicht als von den Nachahmern anerkannt zu betrachten ist.

Es lassen sich in der italienischen Spitzbogengewölbe-Bauart *zwei Perioden* unterscheiden, die, wenn auch nicht scharf abgegrenzt, doch unterscheidbar sind.

Die *erste* begreift die Zeit, wo die Elemente der Spitzbogengewölbe-Bauart mit Motiven des *byzantinischen* Baustyls gemischt sind; dies ist die *ältere*.

Die *zweite* Periode nimmt wieder neben der byzantinischen Bauart antike *römische* Architecturmotive auf, und erhält dadurch eine Hinneigung zur *Renaissance*, zu welcher sie einen Übergang macht; eben wie in der ersten Periode ein Übergang von der byzantinischen Bauart zur Spitzbogen-

gewölbe-Bauart liegt, oder vielmehr eine Verschmelzung beider, die noch keine Entstehung der letzteren aus der ersteren bekundet.

So findet sich in den verschiedenen Bauarten in Italien, von den ältesten Zeiten bis zu den neusten, stets ein *allmäliger* Übergang; denn auch von der antiken zur byzantinischen Architectur ist dieser Übergang nicht zu verkennen.

Aber *vor* den beiden bezeichneten Perioden der Spitzbogengewölbe-Bauart kommt noch ein besonderer Baustyl vor, dessen Existenz ich nicht eine *Periode*, sondern eine *Episode* nennen möchte. Es ist dies eine Vermischung der *byzantinischen* Bauart mit der *maurischen* (arabischen). Ich nenne seine Existenz eine *Episode*, weil er nur einen Theil von Italien, hauptsächlich *Sicilien* berührte und ohne weitem wesentlichen Einfluss auf die Baukunst des übrigen Italiens blieb, auch in *Sicilien* nur schnell vorübergehend, einem prächtigen Meteor vergleichbar, sich zeigte.

Die *Araber*, oder wie sie gewöhnlich in der sicilianischen Geschichte genannt werden, die *Sarazenen*, haben in *Sicilien* einige arabische Gebäude, z. B. die noch vorhandenen Castelle *Zisa* und *Cuba*, in der Nähe von *Palermo*, erbaut. Mit diesen haben wir es hier nicht zu thun. Die Gebäude, die ich in jene Episode setze, sind vielmehr bald nach der Besiegung der Sarazenen durch die *Normannen* und während deren Aufenthalt in *Sicilien* erbaut worden; weshalb man diese Bauart auch, sehr uneigentlich aber, die *normannische* hat nennen wollen: sehr *uneigentlich* nemlich, weil die Normannen Krieger, vielleicht Räuber und Plünderer, aber keine schaffende Künstler waren. Sie zerstörten viele Tausend Gebäude des Mittel-Alters im Norden, Westen und Süden von Europa, aber sie haben keinen Architecturstyl erfunden und in Aufnahme gebracht; man müßte denn die Wuth der Zerstörung eine Kunst nennen und unter normannischer Architectur eine negative Baukunst, d. h. das Handwerk des Zertrümmerns, Niederbrennens und Vernichtens der Städte meinen. Das haben freilich die Normannen meisterhaft verstanden; aber von einem graziösen und prächtigen Baustyl, wie der, welcher sich an den hier in Betracht zu nehmenden Gebäuden zeigt, findet sich weder in dem Stammlande der Normannen (*Scandinavien*), noch in den vielen Gegenden des Nordens und Occidents von Europa, welche sie verwüsteten und eine Zeitlang beherrschten, irgend eine Spur.

Die Gebäude aus der *sicilianischen* Episode können von eingeborenen Sicilianern, oder, was wahrscheinlicher wäre, von zurückgebliebenen arabischen Künstlern, am wahrscheinlichsten aber, wie ich weiter unten zeigen werde,

von byzantinischen Architecten errichtet sein, wenn sie auch zur Zeit normannischer Kriegsfürsten erbaut, und selbst, weil deren Grabmäler in denselben befindlich waren, nach ihnen benannt wurden. Es sind Gebäude zu christlichen Zwecken.

Zunächst nenne ich als ein solches die Schlofscapelle zu *Palermo*; auch *Rogers Capelle* genannt. Sie soll im Jahre 1140 eingeweiht worden sein. *Hittorf* und *Zanth* haben in ihrer „Architecture moderne de la Sicile“ Seite 44, 45, 46 und 47 einen Grundriss und zwei Durchschnittsrisse und Zeichnungen einiger Einzelheiten von dieser Capelle gegeben. Ich benutze zugleich bei ihrer Beschreibung die sehr speciellen und colorirten Abbildungen dieser Capelle, die mein ältester Sohn, der Hofbau-Inspector *Engelhard* zu Wilhelms Höhe, vor einigen Jahren an Ort und Stelle davon gemacht hat.

Der Grundriss und die Haupt-Anordnung dieses Gebäudes sind offenbar die der byzantinischen Basilica: ich sage der „byzantinischen“; um schon die spätere, nicht mehr altrömische Ausbildung dieser Form zu bezeichnen. Über dem Chore der Capelle, vor der grossen Chor-Nische oder Absida, ist die Decke erhöht und schliesst mit einer achteckigen Kuppel, oder richtiger gesagt, mit einem achteckigen Klostergewölbe über viereckigem Plane. Die Seitenschiffe der Capelle sind durch Säulenstellungen, welche Bogen tragen, abgetheilt; sie endigen ebenfalls in kleinen Absiden, in welchen Altäre stehen. Der Zusammenhang dieser Capelle mit andern Gebäuden macht, dass sie keine in die Augen fallende Fronte haben kann. An der Fronte liegt ein langer schmaler Gang, welcher, dem äussern, an seiner schmalen Seite befindlichen Eingange gegenüber, in einer Nische endigt, in welcher ein Taufstein steht. An einer der langen Seiten der Capelle ist eine Säulenhalle, die den Vorplatz des Haupt-Einganges bildet, welcher Eingang an der langen Seite der Capelle in einem der Seitenschiffe liegt; ausserdem ist noch an jeder schmalen Seite der Seitenschiffe aus jenem Gange oder jener Taufcapelle ein Eingang.

Die Säulen in der Capelle sind *corinthisch*, und wahrscheinlich aus einem antiken Gebäude genommen. Die ganze musivische Verzierung der obern Theile der Capelle, ihrer Kuppel, ihrer Halbkuppeln und Wölbungen, ist durchaus im Style der byzantinischen Basiliken, und besonders der *Sanct Marcus-Kirche* zu *Venedig*. Die Bogen über den Säulenstellungen, die grossen Bogen, welche das Chor von dem Hauptschiffe und den Seitenschiffen trennen und die Kuppel tragen, sodann alle Fensterbogen, sind *Spitzbogen*; und zwar sind diejenigen über den Säulen und unter der Chorkuppel nicht über gleich-

seitigen Dreiecken gezeichnet, sondern vielmehr breiter im Verhältniß zur Höhe, so daß die Punkte, aus denen die Bogen construirt sind, *innerhalb* des Bogens, nicht *auf* dem Bogen liegen. Außerdem sind die Bogen durch verticale Mauerstücke zwischen den Bogen-Anfängen und den Säulen überhöhet. Eben so ist die Crypta oder unterirdische Capelle unter dem Chore mit Spitzbogengewölben und Spitzbogengurten bedeckt. Die Spitzbogen sind, besonders durch ihre Überhöhung, mehr den arabischen Bogen, als denen der schulgerechten Spitzbogengewölbe-Architectur ähnlich. Es kommt indessen eine dergleichen Überhöhung auch nicht selten bei den Rundbogen der byzantinischen Bauart vor; z. B. in *Sanct Marcus* zu *Venedig*.

Der untere Theil der Mauern ist inwendig mit Marmor belegt und mit arabischen musivischen Ornamenten in Bandform geschmackvoll verziert. Ganz und gar *arabisch* ist aber die gewölbte Decke des Hauptschiffs, welche jene wunderbaren zellenförmigen Verzierungen hat, die so äußerst verwirrt scheinen und doch wieder so ganz regelmäfsig sind. Es ist zu beklagen, daß vollkommen architectonische Darstellungen, in denen die Wirkung, sowohl der Beleuchtung, als der Farben und Vergoldungen, genügend wiedergegeben ist, durch den Druck zwar möglich, jedoch so sehr kostspielig sind, daß sie auch von den interessantesten Gebäuden nur dann in das Publicum kommen können, wenn ein kunstliebender Fürst, oder eine die Künste schützende Regierung solche Unternehmungen unterstützt. Eben an diesen Gebäuden hier ist der Licht-Effect und die Farbe etwas sehr Wesentliches; vorzüglich für das Innere. Auch rücksichtlich der Wirkung der *Beleuchtung* verräth diese Capelle, so wie die Gebäude dieser Art überhaupt, ihren Ursprung von einem südlichen Erfinder, dem es darum zu thun war, die africanische Gluth der Sonne abzuhalten. Die Beleuchtung des Innern dieser Capelle ist sehr gemildert, fast düster zu nennen; um so harmonischer und reizender ist aber die Wirkung der sehr lebhaften *Farben* und reichen Vergoldungen.

Die Capelle ist im Lichten 12,4 Meter breit und von der Vorderwand bis zur Rückwand, ohne die Chor-Vertiefung und die Chor-Nische, 27,1 Meter tief; die Chor-Vertiefung beträgt außerdem noch 5,1 Meter, die innere Höhe der Kuppel vor dem Chore, von dem um 0,8 Meter erhöhten Fußboden an bis unter derselben, beträgt 16,7 Meter. Die Capelle ist also gerade kein kleines Gebäude.

Größer und bedeutender ist die in demselben Style und um dieselbe Zeit erbaute Kirche von *Monreale* in der Nähe von *Palermo*, deren Bau,

nach *Kugler*, um das Jahr 1174 begonnen sein soll. *Denon* setzt ihre Erbauung durch *Wilhelm den Guten* in das Jahr 1177. *Hittorf* und *Zanth* haben in der oben erwähnten „Architecture moderne de la Sicile“ Seite 65 einen Grundriss, S. 68 einen Querschnitt und S. 69 und 70 Zeichnungen von Einzelheiten dieser Kirche, die sie die königliche Kirche von *Santa Maria Nuova* nennen, gegeben. *Seroux d'Agincourt*, der auch auf der 36ten Kupfertafel (Fig. 33 bis 38) einige Abbildungen von dieser Kirche giebt, macht sich das Vergnügen, ihre Bauart normannisch oder *französisch* zu nennen, weil das Gebäude von einem *französischen* (normannischen) Prinzen erbaut sei! Doch Dergleichen muß man nicht so streng nehmen, und der „vivacité française“ des sonst sehr achtbaren Kunsthistorikers zuschreiben; er meint auch selbst, die Bauart habe einige Objecte der Nachahmung aus arabischen Gebäuden genommen.

Die Kirche ist ganz im Style der Schlofscapelle zu *Palermo* erbaut, und, man darf mit Wahrscheinlichkeit annehmen, von demselben Architekten; nur ist hier, wie es mir scheint, der Styl noch etwas mehr durchgebildet und harmonischer. Leider ist nicht mehr Alles wohl erhalten und in dem ursprünglichen Zustande, wie er in dem genannten Werke von *Zanth* und *Hittorf* restaurirt ist.

Die Anordnung des Grundrisses vom Ganzen ist durchaus symmetrisch und regelmäfsig schön. Die Kirche besteht aus einer Vorhalle, zwei Thürmen zu beiden Seiten derselben, dem grofsen Kirchenschiff, dem Chor und einer gröfseren und zwei kleineren Absiden für den Haupt-Altar und für zwei Seiten-Altäre. Dann ist noch an der Seite des Schiffs rechts eine Säulenhalle, und an der Seite links sind drei Capellen. Die Vorhalle ist im Lichten 21,7 Meter lang und 7,5 Meter tief (breit). Sie ist durch drei Bogenwölbungen, welche von vier Säulen getragen werden, von Aussen zugänglich; so dafs also die beiden äufsern Säulen Anten bilden. Die Säulenschäfte sind unten an den Basen 1 Meter dick und ihr Zwischenraum ist 4,3 Meter weit. Dem mittelsten Bogen regelmäfsig gegenüber ist der Haupt-Eingang in das grofse Kirchenschiff, welches beträchtlich höher als die Vorhalle ist, so dafs über der letztern Fenster zur Erleuchtung der Kirche angebracht werden konnten. Die Kirchthürme sind im untern Stockwerke 5,8 Meter lang und 5,4 Meter tief.

Das grofse Kirchenschiff ist 25,5 Meter breit und 43,6 Meter tief (lang); es wird durch zwei Säulenbogenreihen, ganz nach Art der Basiliken, in drei Abtheilungen geschieden. Die mittlere Abtheilung ist 14,3 Meter breit; die Säulen sind je 1 Meter dick; die beiden Seiten-Abtheilungen sind je 4,7 Meter

breit; die Zwischenräume der Säulen betragen 3,8 Meter. In der Mitte der einen Seiten-Abtheilung befindet sich eine Thüre, welche in die hier liegende Seitenhalle führt, welche 11 Bogen hat und von 12 Säulen getragen wird, von denen wieder die zwei äussern Säulen Anten bilden. An den beiden schmalen Seiten dieser Arcaden befinden sich Altäre. Die Arcade zwischen den Säulen und der Kirchenmauer ist 5,8 Meter breit und um ein wenig kürzer, als das Kirchenschiff, mit welchem sie parallel läuft, weil an dem Ende, welches einer der beiden Thürme berührt, in der Mauer eine Wendeltreppe zu diesem Thurme angebracht ist. Die Säulen sind 0,6 Meter dick und ihr Zwischenraum ist 3 Meter. Die Hauptmasse des Chors wird durch 4 Pfeiler in 6 Theile geschieden. Der mittelste und grösste Raum wird durch vier grosse Bogen gebildet, deren beide mittlere 13,3 Meter, die beiden zur Seite 12 Meter weit sind. Sein Plan entspricht der Form des Kreuzmittelpuncts einer modernen Kirche, die eine Kuppel auf Hängebogen bekommen soll. Eine solche Bedeckung ist jedoch hier nicht vorhanden. Die Breite des Chorraums entspricht derjenigen der mittleren Abtheilung des Kirchenschiffs; die beiden Seiten-Abtheilungen rechts und links sind breiter als die Seiten-Abtheilungen des Schiffs, so dass die drei Abtheilungen zusammen schon eine Art Querschiff und folglich die Kreuzesform andeuten. Ein solches Querschiff bilden auch die drei andern, hinter den beschriebenen liegenden Abtheilungen, deren jede mit einer Absida schliesst, in welcher ein Altar steht: so also, dass der Mittelpunkt der mittelsten grösseren Absida auf der Symmetrielinie des Kirchenschiffs und des Chores liegt, während die Mittelpunkte der beiden kleineren Absiden in den Symmetrielinien der Seiten-Abtheilungen des Chors sich befinden.

Alle Bogen in dieser Kirche sind consequent *Spitzbogen*, und zwar, eben wie in der Schlofscapelle zu *Palermo*, *überhöhte Spitzbogen*. Auch die Fenster-Öffnungen, die sich alle sehr hoch über dem Fussboden der Kirche befinden (wie in den römischen Basiliken überhaupt), sind mit *Spitzbogen* überwölbt, die man indessen nicht überhöht nennen kann, weil sie keine Kämpfer-Abtheilungen haben. Alle diese Spitzbogen sind nicht über gleichseitigen Dreiecken gezeichnet, sondern die Mittelpunkte der Bogen liegen innerhalb derselben, und zwar alle, wie es nach den Abbildungen scheint, in dem dritten Theil der Weite des innersten Bogens; das heisst: man theilte die lichte Weite des zu überwölbenden Bogens in drei Theile und nahm die zwei mittelsten Punkte zu den Centren der gegenüberstehenden Bogen; welches, wie mir scheint, ein dem Auge sehr wohlthuendes Verhältniss giebt. Die Einfassungen

der Bogen, das heisst, andere auf gleicher Symmetrielinie mit ihnen liegende Bogen, sind concentrische, also mit jenen *parallele* Bogen, so dafs das Verhältnifs, welches sich durch die Eintheilung der Spannungslinie in drei Theile ergibt, nur für die lichte Weite des innersten Bogens gilt.

Es ist besonders zu bemerken, dafs diese Spitzbogen der Fenster nicht mit durchbrochenen Arbeiten ausgefüllt sind; wie in der schülgerechten Spitzbogengewölbe-Bauart. Waren sie aber, wie ich glaube, mit feinen, durchsichtigen Alabastertafeln ausgesetzt, so ist es sehr möglich, dafs sie auch mit regelmässigen Figuren, wenn auch nicht mit eigentlichem sogenannten Flechtwerk durchbrochen waren, um einige frische Luft durchzulassen; wobei ein schädlicher Luftzug, wegen der hohen Stellung der Fenster, nicht zu fürchten war; eben so wenig wie bei den byzantinischen oder altrömischen Basiliken, wo ein ähnlicher Fensterschluss vorkommt. Ich führe Dies an, weil ich glauben möchte, dafs die durchbrochenen Alabaster-Scheiben die Flechtwerk-Ausfüllungen der Fenster der Spitzbogengewölbe-Bauart herbeigeführt haben; wenn gleich die Scheiben auch eine ursprünglich orientalische Einrichtung sein können.

Aufserdem fehlt diesem Gebäude noch ein anderer wesentlicher Theil der Spitzbogengewölbe-Bauart, nemlich die Überwölbung der innern *Räume* in der Spitzbogenform. Diese Räume sind vielmehr, blofs mit Ausnahme der Absiden, *gar nicht* überwölbt, sondern haben höchst prächtig verzierte *hölzerne Decken*, welche, viel schöner als die hölzernen Dachwerke der altrömischen Basiliken, aus horizontalen Hölzern zusammengesetzt sind, die man nach dem Dachfall, ganz auf die Weise gelegt hat, wie in neuern Zeiten in den sogenannten *Crubsaciusdächern*. Die horizontalen Hölzer bilden regelmässige Felder, welche in einem Style verziert sind, der eigentlich der römischen antiken Bauart am meisten angehört, jedoch auch an byzantinische und maurische Ornamentirung erinnert. An der Stelle, wo die horizontalen Hölzer oder Dachbalken auf den Mauern liegen, werden sie, eben wie die Dachbalken der ältern Basiliken, durch Balkenköpfe in Kragsteinform unterstützt, an welchen hier noch lang herabhängende zapfenförmige Verzierungen sich befinden, in denen ich die geschmückten Köpfe der Schrauben vermuthe, durch welche die kragsteinförmigen Hölzer an die Dachbalken befestigt waren. Die Dachbalken sind eben so wohl verziert, wie die Felder zwischen ihnen; wobei wiederum die prächtigsten Farben und Vergoldungen in voller Kraft angewendet sind. Der Fall des Satteldachs über dem Hauptschiffe ist nach dem Verhältnisse eines gleichschenkligen Dreiecks abgemessen, dessen Höhe der *vierte* Theil seiner Basis ist.

Die obern Theile der Wände, bis zu dem Anfange der Bogen über den Säulen, die Ansichten von unten und die Einfassungen aller Bogen sind mit ganz musivischen Verzierungen und Bildern auf Goldgrund bedeckt. Diese Verzierungen sind wieder ein Gemisch von altrömischer, byzantinischer und maurischer Ornamentirung; die Bilder stellen biblische Gegenstände vor; ganz im Style der *S. Marcuskirche* zu *Venedig* und der byzantinischen Basiliken. In der Wölbung der großen Absida ist ein colossales Brustbild des Heilandes; in denen der kleineren sind die sitzenden Gestalten der Apostel Petrus und Paulus vorgestellt.

Die Säulen sind von Porphyr und Granit, und deren Schäfte von antiken Gebäuden entlehnt. Ihre Knäufe und Basen sind corinthisirend, die erstern jedoch abweichend in den obern Ausladungen, und auch in der Verzierung; so daß sie sich den byzantinischen Formen anschließen. Bis zur Höhe dieser Säulen waren die Wände mit Marmor belegt, dessen Theilungen mit musivischen Verzierungen von entschieden maurischen Formen eingefasst waren. Diese Incrustirungen sind sehr beschädigt.

Ich finde den Architecturstyl der beschriebenen maurisch-byzantinischen Gebäude ungemein schön, prächtig und dabei harmonisch. Er ist reich an den trefflichsten Motiven für die allgemeine Anordnung der Gebäude, für Verzierung, und selbst für die Construction. Es wäre sehr zu wünschen, daß man jetzt, wo sie noch wenigstens so weit erhalten sind, daß das Fehlende nach dem Vorhandenen restaurirt werden kann, sorgfältige und characteristisch genaue Abbildungen, wo möglich in farbigem Drucke, von denselben herausgäbe. Das neueste Prachtwerk über diese Kirche ist das des *Duca di Serra di falco*: „Del Duomo di Monreale etc. Palermo 1838.“

Ein Architect oder Bauherr, welcher Gebäude in einer andern Bauart, als zur Zeit und am Orte Sitte ist, aufführt, z. B. jetzt in der Spitzbogengewölbe-Bauart, im ägyptischen, im arabischen, im mexicanischen Style, u. s. w. scheint mir einem Schriftsteller zu gleichen, welcher Bücher nicht in seiner Landessprache, sondern in einer fremden Sprache schreibt. Dergleichen Gebäude machen immer, besonders in ihrer äußern Erscheinung, einen wunderlichen Eindruck; wäre es auch nur den, daß man das Seltsame gesucht zu haben scheint, weil man in Erfindung des der Zeit und dem Ort Gemäßen sich erschöpft fühlte. Ein anderes, ist es im *Innern* der Gebäude, wo jeder einzelne Saal, jedes Zimmer für sich gesehen wird, und wo es Niemand verargt werden kann, wenn er zu seinem Vergnügen und auf seine Kosten irgend einer Liebhaberei

oder Neigung folgt, und wo dann der Architect sein Talent und seine Kenntnisse noch mehr bewährt, wenn er auch in fremder Art und Weise zu bauen versteht. Auch bei einem isolirten, von andern Gebäuden entfernten Bauwerke kann eine solche Nachahmung fremder Formen und Verhältnisse sehr Interessantes geben.

Aber ein weit größerer Nutzen läßt sich aus der Kenntnifs fremder Baustyle ziehen, wenn man ihre *Motive*, und nicht sowohl blindlings ihre eigenthümlichen *Formen* benutzt: nicht Das nachahmt, was eine örtliche, anderswo nicht passende Beziehung hat, und nicht Das wieder herbeizuführen trachtet, was die Fortschritte der Kunst unläugbar als unvollkommen oder unausgebildet erwiesen haben. So z. B. würde eine Nachahmung des arabisch-byzantinischen Baustyls sein Seltsames und mit der gegenwärtigen Bauart Nicht-Harmonisches verlieren, wenn man die Spitzbogen in Rundbogen veränderte, wenn man die durch das südliche Klima gebotene geringe Gröfse der Fenster-Öffnungen erweiterte, wenn man die unvollkommne, steife und uncorrecte Darstellungs-Art der byzantinischen musivischen Malerei verbesserte u. s. w. Was so entstände und übrig bliebe, könnte zwar keineswegs mehr ein charakteristisches Gebilde der byzantinisch-arabischen Bauart heißen, aber gleichwohl sehr schön und zweckmäfsig sein; worauf es doch eigentlich ankommt.

Die Verwandtschaft der Bauart der beschriebenen Kirche mit derjenigen der *St. Marcuskirche* zu *Venedig*, von welcher die Verzierung mit Mosaik, Marmor, Säulen und den feinsten Steinen auch im Jahre 1071 *begonnen* sein soll, und die also in der Zeit nicht sehr weit von jener verschieden ist, führt noch zu einer andern Betrachtung. *Venedig* sowohl, wie *Palermo*, standen im zwölften Jahrhundert mit *Constantinopel* in lebhafter Verbindung, und gewifs gab der Styl der Baukunst des letztern Orts auch in den beiden andern die Mode an; also werden auch Architecten von daher in Venedig und Palermo etwas gegolten haben. Nun habe ich aber an einem andern Orte gezeigt (Allgemeine Bauzeitung vom Jahre 1844 S. 141: „Die St. Marcus-kirche zu Venedig in ihrer ursprünglichen Gestalt.“), dafs, wenn auch die Verzierung der *St. Marcuskirche* schon im Jahre 1071 begann, doch die weitere, sehr bedeutende Ausschmückung derselben, in welcher auch Spitzbogen vorkommen, in eine spätere Periode, *nach* dem Jahre 1094 fällt. Es dürfte also diese spätere Ausschmückung leicht gleichzeitig mit derjenigen der beschriebenen sicilianischen Kirchen sein; was man um so mehr zu glauben geneigt sein dürfte, wenn man besonders auf die grofse Ähnlichkeit der Bauart

der letzteren mit der der untern Vorhallen der *St. Marcuskirche* sieht, welche Vorhallen erst bei der spätern Ausschmückung gebaut wurden und in welchen ebenfalls Spitzbogen von ähnlichen Verhältnissen vorkommen. Die Ähnlichkeit der Bauart würde sich leicht erklären, wenn man annähme, daß die erwähnte Ausschmückung der *St. Marcuskirche*, die Erbauung der Schlofscapelle zu *Palermo* und der Kirche *Santa Maria nuova* in *Monreale*, von byzantinischen Architecten, oder sämmtlich von arabisch-sicilianischen Künstlern besorgt worden seien. Für die Ersteren spricht die gröfsere Wahrscheinlichkeit; aber dann bleibt die Frage, wie die byzantinischen Architecten an die Spitzbogenform gerathen sein mochten. Dies wird vielleicht dadurch erklärt, daß arabische Künstler in Sicilien zurückblieben.

Indem ich auf diese, wie mir scheint interessanten Beziehungen aufmerksam mache, muß ich zugleich vor einer falschen Fährte warnen, auf die man gerathen könnte. Aufser der von mir sogenannten spätern Ausschmückung der *St. Marcuskirche* finden sich nemlich auch noch andere, der occidentalischen Spitzbogengewölbe-Bauart offenbar nahe verwandte Zusätze an derselben; wie z. B. die grofse, aus Flechtwerk bestehende Fensterrosette im Querschiffe, dergleichen Fenster-Ausfüllungen, die vielen baldachinartigen Thürmchen mit Statuen, und die ausgeschweiften Spitzen mit Laubwerk über den äufsern Fensterbogen, die, wie es ihre Construction und Zusammenstellung zeigen, offenbar einer noch jüngeren Zeit angehören, als die der sogenannten spätern Ausschmückung.

Wir haben nun hier einige Thatsachen über den Gebrauch der *Spitzbogen* in der occidentalischen Bauart bezeichnet, die wenigstens beweisen, daß diese Bogen schon im *zwölften* Jahrhundert gemacht wurden und die auf einen orientalischen Ursprung (auch Constantinopel zum Orient gerechnet) hindeuten; doch geben die Bogen noch lange keine *Spitzbogengewölbe*-Bauart, wie sie schulgerecht im *dreizehnten* Jahrhundert entstand.

Seroux d'Agincourt äußert über die Entstehung der Anwendung der Spitzbogenform eine eigenthümliche Meinung. Er glaubt, daß der Spitzbogen vielleicht schon im *siebenten* oder *achten* Jahrhundert, gewifs aber im *neunten*, *zehnten* und *zwölften* Jahrhundert, in den unweit *Subiaco* gelegenen Benedictiner Klöstern *St. Benedetto* (sacro speco) und *Santa Scolastica* (nach dem Namen der Schwester von St. Benedetto benannt) angewendet worden sei. Er versichert, daß er seine Behauptung auf wiederholte eigene Untersuchung an Ort und Stelle und auf eine sorgfältige Durchsicht einer Chronik

dieser Klöster gründe, die sich in dem Abteikloster zu Subiaco befinde. Ich habe diese Klöster, namentlich das ältere, *San Benedetto*, mit grossem Interesse gesehen: unter andern, weil die Sage dort geht, dies Kloster sei von *deutschen* Benedictiner Mönchen erbaut, die in meinem engeren Vaterlande *Kurhessen* zwei sehr bedeutende Schulen zu *Hersfeld* und *Fulda* hatten. Ich habe auch einige Zeichnungen dort aufgenommen, die mir noch vorliegen; aber es ist mir nicht eingefallen, die Spitzbogenwölbungen, die sich daselbst finden, in eine so frühe Zeit zu setzen.

D'Agincourts Meinung konnte mir damals nicht bekannt sein (ich war früher dort, als sein Werk erschien), und ich habe die Gebäude nicht ausdrücklich von *seinem* Gesichtspuncte aus untersucht: aber ich trage kein Bedenken, nach meinen Erinnerungen von denselben und auch nach den vor mir liegenden Zeichnungen, die dortigen Spitzbogen für spätere *Zusätze* des ursprünglich im byzantinischen Style erbauten Klosters zu halten. Die Spitzbogen, die ich in den Zeichnungen vor mir sehe, sind offenbar gemacht, um Rundbogen von früherem Datum, die nicht hinreichend stark waren, zu unterstützen, und sie mögen in einer Zeit erbaut sein, wo man dem vorhandenen Kloster noch einige Capellen mit Spitzbogengewölben hinzufügte. Daraus, daß die Spitzbogen *unter* den halbkreisförmigen Bogen stehen, schliessen zu wollen, daß jene älter seien, als jene, ist ein constructiver Irrthum. Eben so halte ich das Kloster *Santa Scolastica*, wo sich allerdings Spitzbogen finden, so wie es jetzt ist, nicht für ein Werk des zehnten Jahrhundert. Diese Gebäude haben viel von Krieg und Zerstörung zu leiden gehabt; und so werden leicht spätere Herstellungen für ursprüngliche Constructionen angesehen.

Überhaupt kommen wohl einmal aus constructiven Zufälligkeiten einige Spitzbogen in einem Gebäude vor, welches viel älter ist, als die Entstehung der Spitzbogengewölbe-Bauart. Es würde sogar nicht schwer fallen, so etwas selbst in *altrömischen* Gebäuden, z. B. in den vielen Wölbungen der *Villa Adriana* zu finden. Ich kann aber nicht glauben, daß ein absichtlicher und consequent *durchgeführter* Gebrauch der Spitzbogenform in Gebäuden vorkomme, die älter sind, als die beschriebenen sicilianischen, oder die spätere Auszierung der *St. Marcuskirche*. Ein Anderes ist es mit den Kirchen aus späterer Zeit, also frühestens aus dem *dreizehnten* Jahrhundert, wo schon im übrigen Occident die Spitzbogengewölbe-Bauart in schulgerechter Vollendung aufblühte.

Zuerst unter den bedeutenderen Monumenten dieser Zeit kommt, nach

ihrem Alter, die Kirche *San Francesco* von *Assisi* zu *Assisi* in Betracht; sie soll im Jahre 1218, oder wahrscheinlicher 1228 begonnen und 1230 vollendet worden sein.

Seroux d'Agincourt hat von derselben auf der 37ten Tafel (seiner „Architectur“) zwei Grundrisse, einen Durchschnitt und einige Details, so wie auf der 36ten Tafel Fig. 39 bis 46 dergleichen gegeben. Ich habe diese gewiss merkwürdige Kirche nicht selbst gesehen, aber ich glaube, nicht zu irren, wenn ich nach jenen Abbildungen, nach einem guten Kupferstich von *G. B. Mariani* und nach den von mir benutzten Originalzeichnungen meines Sohnes überzeugt bin, daß jene Jahreszahlen nur auf die untere Kirche anzuwenden sind. Es sind nemlich zwei Kirchen übereinander, mit noch einer Crypta, vorhanden. Die untere Kirche dürfte ursprünglich im byzantinischen Rundbogenstyl angelegt, nach einer gewaltsamen Zerstörung aber im Spitzbogengewölbestyl hergestellt und verändert worden sein, während die obere Kirche von einem Baumeister aus späterer Zeit herrühren dürfte, der nicht bloß Nachahmer der schulgerechten Spitzbogengewölbe-Bauart war, sondern sie vielmehr schon in ihrer blühenden Zeit genau kannte. Denn in dieser obern Kirche kommen die *wesentlichsten* Motive der Spitzbogengewölbe-Bauart vor; nemlich Kreuzgewölbe in Spitzbogenform über dem ganzen Schiff, gegliederte Wandsäulen unter denselben, Spitzbogenfenster mit dünnen Säulen und Flechtwerk u. s. w. Die sonst halbrunde Absida des Chors verwandelt sich hier schon in die Hälfte eines *Zehnecks*, welche nicht mit einer Halbkuppel, sondern mit dem Kappengewölbe der ausgebildeten Spitzbogengewölbe-Bauart bedeckt ist. Auch sieht man hier Strebepfeiler mit Strebebogen. Daß aber diese Kirche gleichsam die Quelle und der Ursprung der Spitzbogengewölbe-Bauart, also der Architectur der Cathedralkirchen von *Cöln*, *Strasburg*, *Wien*, *York*, *Paris*, *Orleans*, *Burgos* und *Batalha* sei, geht gegen mein architectonisches Gefühl, wenn ich mir den unerschöpflichen Reichthum der Architectur jener Monumente vor Augen stelle. *d'Agincourt* sagt unbegründet, die Kirche sei ein Vorbild für alle *Franciscaner*kirchen geworden, und der Eifer der damals schon sehr zahlreichen Franciscanermönche für ihren heiligen Lehrer habe nicht wenig beigetragen, die sogenannte *gothische* Bauart zu verbreiten.

Übrigens ist die Kirche mit sehr merkwürdigen Malereien und musischen Arbeiten reich und prächtig verziert. Die über der Crypta oder der unterirdischen Kirche stehende untere Kirche ist im Grundrisse geräumiger als die obere, da diese nur das mittlere Schiff nebst dem Chore und Querschiffe

der untern überbaut. Die obere Kirche ist im Lichten, von der vordern Giebelmauer bis in die Absida, 207 fr. Fufs lang und 43 F. breit; das Querschiff ist 92 fr. F. lang und 33 fr. F. breit.

Kugler sagt in seinem Handbuch der Kunstgeschichte, die Kirche solle von 1218 bis 1230 durch einen *Deutschen*, den Meister *Jacob*, erbaut sein. Es ist eben nicht wahrscheinlich, dafs sie vor der Canonisation des heiligen *Franciscus* begonnen sei, welche erst 1228 erfolgte, nach *d'Agincourts* Angabe; und wenn es richtig ist, dafs dieser Meister *Jacob* den Dom von *Arezzo*, der 1277 beendet sein soll, erbaut hat, so wären von 1218 ab, 59 Jahre eine etwas unwahrscheinlich lange Wirksamkeit dieses Meisters; dessen Namen übrigens mehrmals bei italienischen Bauwerken vorkommt. (*Vasari* sagt, dafs er der Vater von *Arnolfo di Capo* sei, indem *Capo* eine Abbeviatur von *Jacob* sei; was nicht recht italienisch klinge.) Dieses würde nun meine Meinung bestätigen, dafs die obere Kirche aus späterer Zeit herrühre. Dazu kommt, dafs andere, gleichzeitig, oder sogar etwas später aufgeführte Gebäude in Italien bei weitem noch nicht der Spitzbogengewölbe-Bauart so nahe verwandt sind.

Ich erwähne in dieser Beziehung besonders die Kirche von *San Antonio* zu *Padua*, von welcher *Kugler* sagt, sie sei 1231 begonnen. Die Kuppel dieser Kirche erinnert sogleich an die *St. Marcuskirche* zu *Venedig*; und eben so erinnern daran auch die Hauptgestalten ihres Innern. Dasselbe ist, wie jene, mit ähnlichen Kuppeln bedeckt, welche über viereckigen Grundrissen von viereckigen Pfeilern getragen werden. Auch die Façade der Kirche würde ein ganz byzantinisches Gepräge haben, wenn nicht vier grofse Blendungen in Spitzbogenform und sechs sehr schmale und verhältnismäfsig hohe, unschöne Spitzbogenfenster daran ständen, und dann besonders in der Höhe über den Blendungen, unmittelbar unter dem Frontgiebel, den das Dach bildet, eine Galerie wäre, die aus achtzehn, von Säulen getragenen Spitzbogen besteht. Wenn man nun aber sich fragt, ob nicht alle diese, die Spitzbogenform habenden Dinge nach der ersten Erbauung der Kirche später zugesetzt sein könnten, so findet sich Dies nicht nur möglich, sondern selbst wahrscheinlich. Die sechs Spitzbogenfenster können gar wohl in späterer Zeit eingerichtet worden sein, um der Kirche mehr Licht zu geben. Offenbar ist dies mit der runden Fensteröffnung im Giebel wirklich geschehen. Die vier Anblendungen in Spitzbogenform scheinen keinen andern Zweck zu haben, als eine Basis für die Arcadengalerie zu bilden, die als etwas sehr Wesentliches und der Hauptschmuck der Façade sich zeigt, aber in ihrer ganzen Gestaltung der schönen obern Arcaden-

Galerie des Dogenpalastes zu *Venedig* so nahe verwandt ist, dafs man sie nur für eine Nachahmung derselben halten kann. Der Dogenpalast ist aber von späterem Datum als 1231, nemlich aus der Mitte des *vierzehnten* Jahrhunderts. Sehr merkwürdig sind einige Capellen im Innern der Kirche, allein sie gehören in eine spätere Periode dieser Bauart, wo ich ihrer gedenken werde.

Fast jede kleinere oder gröfsere italienische Stadt hat eine oder mehrere Kirchen in dem Baustyle jener Zeit. Es wäre aber ein undankbares Geschäft, sie alle beschreiben und in Systeme bringen zu wollen, da eben ihr eigentliches System das ist, keins zu haben. Allerdings kommt es auch bei ihnen vor, dafs das bunte Gemisch ihrer Bauart durch Veränderungen in späteren Zeiten vermehrt worden ist: aber, davon abgesehen, ist ganz deutlich erkennbar, dafs ihre Architecten *keine* bestimmte Regeln befolgten und *keiner* Schule angehörten. Sie benutzten eben die Architectur-Motive, die sie kannten, nach Belieben, und wie ihre Phantasie sie leitete. Wenn es nun aber auch ihren Productionen meistens an einer gewissen Harmonie fehlt, so sind sie doch phantasiereich und mannichfaltig. Die byzantinische Bauart hatte fast *Tausend* Jahre geherrscht und man entschädigte sich, wie es scheint, um so eifriger für den tausendjährigen Zwang durch die gröfste Ungebundenheit.

Es wird für den vorliegenden Zweck genügen, wenn ich die bedeutendsten und hervorragendsten Monumente dieser Bauart erwähne und characterisire.

Der Zeitfolge nach gehört dazu zunächst der Dom zu *Siena*, der (nach *Kugler*) gegen die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts begonnen sein soll und eins der prächtigsten Werke jener Zeit ist.

Dieser Dom ist eine ansehnlich grofse Kirche von schönen Formen und Verhältnissen und mit sehr reichen Verzierungen. Ursprünglich sollte die Kirche noch viel gröfser werden, und man sieht noch jetzt bedeutende Mauern und Hallen von dem beabsichtigten gröfseren Baue; allein sie wurde, angeblich wegen des durch die Pest entstandenen Unglücks, später nach einem viel kleineren Plane gebaut, der nur einen Theil der ersten Anlage ausfüllt. *Kugler* sagt, die Ruinen von Hallen und Mauern rührten aus einer spätern Zeit, nemlich aus dem vierzehnten Jahrhundert her, wo man den schon vorhandenen Dom habe erweitern wollen und zu dem Ende an seine Seite ein mächtiges Längsschiff anbaute (zu bauen anfang), so dafs das vorhandene Gebäude nur zum Querschiff geworden sein würde. Dieser neue Bau, in leichten und kühnen Verhältnissen, sei aber nicht zur Vollendung gekommen. Ich gestehe, dafs

ich mich, nach meiner örtlichen Ansicht, zu der ersten Meinung bekennen muß, da sie auch die grössere constructive Möglichkeit für sich hat.

Unter den äussern und innern Verzierungen ist vieles Ungewöhnliche, aber deshalb nicht Hässliche. Es gehören dazu z. B. runde Säulenschäfte mit tief eingearbeiteten Lotusgewinden; Gesimse, die über hohen Kragsteinen weit ausgeladen sind, während in den durch die Kragsteine gebildeten quadratischen Feldern Büsten von Päpsten sich befinden. *Grandjean von Montigny* hat in seiner „*Architecture toscane*“ pl. 97 eine Abbildung von dieser Verzierung gegeben, die aber unbezweifelt einer spätern Zeit, nemlich der der sogenannten Wiedergeburt der Künste angehört; wie schon aus den Namen der abgebildeten Päpste, aus dem funfzehnten und sechszehnten Jahrhundert, hervorgeht; in welche Zeit denn auch die prächtige *Libreria* (Bibliothek) gehört, die an die Kirche stößt.

Der an dieser Kirche reichlich verwendete Marmor ist in stark contrastirenden Farben zusammengestellt; was zum Theil prächtig, zum Theil aber auch sehr grotesk aussieht. Dahin gehört z. B., dafs an den grossen Säulen der innern Kirche Schichten von weissem und schwarzem Marmor mit einander wechseln. Obgleich Dies nun auch nicht gerade an den preussischen Schilderhaus-Anstrich erinnert (wie *Kugler* meint), was nicht der Fall ist, weil der Farbenwechsel sehr grossartig ist und durch die edelsten Baustoffe hervorgebracht wird, so ist doch die grelle Wirkung dem Auge nicht angenehm.

Das *Campo Santo* (der Kirchhof) in *Pisa* soll 1283 vollendet worden sein. Es hat die Form eines sehr oblongen Rechtecks, indem es 128 Meter lang und 40 Meter breit ist. Nach Aufsen springen an einer langen Seite, den beiden Eingängen gegenüber, zwei kleine Capellen vor, und an der einen schmalen Seite tritt eine grössere Capelle heraus. Ausserdem bilden die äussern Mauern eine einfache, gar nicht nach Spitzbogengewölbe-Architectur aussehende Form; sie sind mit Arcaden-Blendungen verziert, die durchaus nur Rundbogen haben und von einfachen, mehr antiken als mittelalterlichen Pilastern getragen werden. Der innere Raum dagegen ist von breiten Arcaden umgeben, die zwar auch nur Rundbogen in der Wölbung haben, aber mit spitzbogigem Flechtwerk, von gewifs gleichzeitiger Arbeit, ausgefüllt sind. Die „*Architecture toscane*“ giebt pl. 108 und 109 Aufriß, Durchschnitte, Grundriß und eine innere Ansicht von diesem Kirchhofe; die aber, wenigstens was die Verzierungen betrifft, nicht genau sind. So ist z. B. eben jenes Flechtwerk der

Bogen-Öffnungen nicht richtig gezeichnet; in der Wirklichkeit ist es ziemlich schulgerecht, und schöner wie in der *Grandjeanschen* Zeichnung.

Es ist dieses Gebäude eben eine Probe der Vereinigung von Architectur-Motiven aus den verschiedensten Zeiten, und die Vereinigung ist harmonisch, so daß das Ganze eine sehr gute Wirkung macht. Die innern Wände unter den Arcaden sind mit Frescogemälden geziert, welche aber größtentheils so sehr beschädigt sind, daß sie kaum noch als vorhanden betrachtet werden können. Die Decken der Arcaden sind nicht gewölbt, sondern bestehen aus einem von unten sichtbaren Gebälke und Sparrwerke. Die Arcaden haben im Innern, nach dem oben offenen Hofe hin, je 5 Bogen in der Breite und je 26 in der Länge, also überhaupt 62 Bogen. Obgleich nun die eigentliche Architectur des *Campo Santo* noch ziemlich erhalten ist, macht die Zerstörung der Malereien, welche die innern Wände bedeckten, einen traurigen Anblick. Als noch Alles wohl erhalten war, mögen die Frescogemälde in diesen prächtigen Hallen, die auch mit Sarkophagen und Vasen reichlich geschmückt sind, eine wunderbar schöne Wirkung gehabt haben.

Man wird durch diese Hallen unwillkürlich an diejenigen in *Athen* erinnert, deren große historische Bilder *Pausanias* beschreibt: natürlich nicht durch eine directe Ähnlichkeit, sondern durch die Ähnlichkeit der Motive; und der Gedanke zieht mich an, daß man in der Zeit, wo das *Campo Santo* erbaut wurde, jene *Atheniensischen* Hallen noch kannte; daß der Architect des *Campo Santo* sie vielleicht noch gesehen hatte. *Perikles*, von dem sich wohl die Blüthe griechischer Kunst datiren läßt, lebte im Anfang des fünften Jahrhunderts vor Christo. *Pausanias* sah und beschrieb die Atheniensischen Kunstwerke ungefähr sechs Jahrhunderte später; die eigentliche Zerstörung *Athens* geschah wohl erst, als die Stadt von den Türken im Jahre 1456 erobert wurde; und so wäre es nicht ganz unmöglich, daß von jener altgriechischen Herrlichkeit, die zu *Pausanias* Zeiten sich schon *Sechshundert* Jahre erhalten hatte, auch noch *Eilfhundert* Jahre später, um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, noch Manches vorhanden war.

So erschienen denn hier *altgriechische* Kunst-Motive in dem Gewande ganz mittelalterlicher Baukunst; und wenn nun auch die Verwandtschaft mit den altgriechischen Monumenten nicht streng wird bewiesen werden können, so läßt sich doch entschieden behaupten, daß gerade solche Combinationen im Character der Bauart der Zeit des *Campo Santo* liegen, und daß die Bauart

dadurch einen Reiz und ein Interesse erhalten hat, welche kaum ein anderer Baustyl gewährt.

Jetzt komme ich, der Zeitfolge nach, zu der Beschreibung eines sehr merkwürdigen, noch in seiner ganzen Pracht erhaltenen Gebäudes des italienischen Mittelalters, nemlich des Domes von *Orvieto*, dessen Bau (nach *Kugler*) im Jahr 1290 begonnen sein soll. Er ist ein Nachbar und Verwandter des Doms von *Siena*. Wer dieses schöne mittlere Italien, besonders *Toscana*, und besonders wieder die Gegend von *Orvieto*, welche südliche Vegetationspracht und Fruchtbarkeit mit der romantischen Schönheit von Gebirgsgegenden vereinigt, gesehen und in der Erinnerung hat, wird es mir nicht verdenken, wenn ich den prächtigen Dom von *Orvieto* einen Champagner-Rausch der Architectur des italienischen Mittelalters nenne. (In der That wächst auch der italienische Champagner auf den Hügeln von *Orvieto*.) Diese ganz eigenthümliche Amalgamirung von byzantinischer und Spitzbogen-Bauart, die Hervorbringung der originellsten Formen und Verhältnisse, diese Pracht des Materials, das in den schönsten Marmor-Arten besteht, dieser fast ausschweifende Reichthum an künstlerischer Verzierung, möchte kaum irgendwo anders seines Gleichen finden.

Ich benutze bei der nachfolgenden Beschreibung zwei colorirte Zeichnungen nach grossem Maafsstabe, die mein obenerwähnter ältester Sohn an Ort und Stelle mit grosser Treue und sehr speciell aufgenommen hat. Ein Architect, der nicht mit englischem Geld-Überflufs reiset, muß deutschen Fleiß an dessen Stelle setzen, und so unternahm derselbe die Aufmessung der hohen *Façade ohne Gerüste*, indem er in den Verzierungen derselben mehr herankletterte als stieg; was eben keine ungefährliche Arbeit war; denn als er mit diesen Ausmessungen bis auf diejenige des obern Giebels zu Stande gekommen war und, um diesen Giebel auszumessen, auswendig an dem sehr steilen Dache bis zu der 50 Meter hohen Spitze heraufgeklettert war, sich an dem vorstehenden Laubwerk anhaltend, schien es ihm plötzlich, dafs alle Gliederungen und Verzierungen sich zu bewegen anfangen und durcheinander schwammen und flossen, so dafs er genöthigt war, sich auf dem steilen Dache niederzulegen und fast eine Stunde in dieser Stellung zu verharren, bevor er wieder schwindelfrei wurde. Es giebt auch ein besonderes Kupferwerk über dieses merkwürdige Gebäude, betitelt: „*Storia del Duomo di Orvieto. Roma 1791*“, über dessen Brauchbarkeit ich nicht urtheilen kann, da ich es nicht kenne. Gewöhnlich sind die ältern italienischen Abbildungen mittelalterlicher Baukunst nicht sehr

treu und charakteristisch. *Seroux d'Agincourt* hat von der Façade der Kirche auf der 64. Tafel Fig. 18 eine gar zu kleine und deshalb in den Einzelheiten gar nicht zu erkennende Abbildung gegeben; auf der 44. Tafel Fig. 11 ist auch von einem Theile des Innern eine solche unvollkommene Darstellung zu sehen.

Die Fronte des Doms ist in den reinen Mauern 39,3 Meter breit und 51,3 Meter vom Boden bis an die mittlere Giebelspitze hoch; also in ihrer grossen Masse schon höher als die meisten Thürme. Man stelle sich also eine Façade vor, höher als ein *Thurm*, die nun von ihrer Grundlinie bis zu ihrer Giebelspitze vorherrschend mit weissem und dann mit rothem, gelbem und schwarzem Marmor ganz bedeckt ist und einen unermesslichen Reichthum von Verzierungen, Statuen, halb erhabenen Arbeiten, und besonders auch musivischen Gemälden auf Goldgrund hat!

Der Styl, der in dieser Fronte herrscht, ist, wie gesagt, eine entschiedene Vermischung von byzantinischer und Spitzbogengewölbe-Bauart: eine Vermischung, die aber nicht durch Restaurationen in verschiedenen Zeiten entstanden, sondern ganz gleichzeitig ausgeführt ist. Die Fronte ist durch zwei sehr schlanke minaretartige Lisenen, die oben in Thürmchen mit pyramidalen marmornen Dächern endigen, in drei Theile getheilt. An den Ecken derselben stehen ähnliche, minder hohe, aber breitere marmorne Thürme. Diese vier Thürme beherrschen indess nicht die grossartigen Formen der gleich hohen Façade, sondern nehmen an derselben nur eine untergeordnete Stellung ein. Sie sind mit verticalen Gliederungen, die nur von wenigen horizontalen unterbrochen werden, ganz bedeckt, und es wechselt an denselben rother, schwarzer, gelber und weisser Marmor, nach diesen Gliederungen.

Zunächst ist vor der ganzen Fronte eine sieben Stufen hohe Freitreppe, von abwechselnd rothem und weissem Marmor. Der weisse Marmor hat durch die Zeit eine bräunliche Tinte erhalten. Über dieser Treppe ist in der mittleren Haupt-Abtheilung eine rechteckige Thüre von 3,3 Meter Breite und 6,9 Meter lichter Höhe, die mit bronzenen Thürflügeln von diesen Maassen geschlossen wird. Die Thüre hat eine 0,6 Meter breite Gewände- und Sturzgliederung von fast antiker Form, welche sich auf einer glatten, weissen Marmorfläche von 0,25 Meter absetzt. An diese Fläche schliesst sich die reichste und prachtvollste byzantinische Thorgliederung, die wohl irgendwo existirt. Diese Gliederung ist *4,4 Meter* breit, hat einen 1,5 Meter hohen Fufs, mit vielen horizontalen Ausladungen, und über der über die Sturzgliederung hervorgehenden glatten Fläche ein reiches, mit Schwungblättern verziertes, 1 Meter hohes

Kämpfergesims, über welchem sich diese wunderbar prächtige Thorgliederung in einem überhöheten Halbkreise fortsetzt und über der Thüre einen überhöhet halbkreisförmigen Raum enthält, worin sich in derselben Form ein Fenster von gleicher Lichtweite wie die Thüre befindet, welches in spitzbogigem Flechtwerke mit weissen durchsichtigen Alabasterscheiben ausgesetzt ist. Die Thorgliederungen sind von farbigem Marmor und die gröfseren derselben haben theils tief ausgearbeitete Verzierungen, theils sind prächtige Mosaikverzierungen eingelegt. Über der Rundbogengliederung erhebt sich ein steiler, einem gleichseitigen Dreiecke im Scheitelwinkel nahe kommender Giebel, der mit farbigen marmornen Gliederungen eingefasst ist und auswendig freistehende Blätterzacken hat. Das Giebelfeld endlich ist mit einem musivischen Bilde auf Goldgrunde, mit mehr als lebensgrofsen Figuren, ausgefüllt. Auch die beiden dreieckigen Zwischenräume zwischen dem Giebel und den Thurmlisenen, die diese Abtheilung bekränzen, sind mit solchen Bildern auf Goldgrund ausgefüllt.

Die beiden durch die mittleren Thurmlisenen und die Thürme auf den Ecken gebildeten Abtheilungen zur Seite haben kleinere Thüren, mit ähnlichen, aber nicht so breiten Einfassungsgliederungen, sind aber nicht mit Rundbogen, sondern mit *Spitzbogen* überwölbt. Durch die geringere Höhe der Thüren (sie sind im Lichten nur 4,35 Meter hoch und 2,13 Meter breit) und die gröfsere Höhe der Spitzbogen ist nun ein gröfserer Raum für die Oberlichter dieser Thüren gewonnen, welche ebenfalls spitzbogenförmig und mit Alabasterscheiben in spitzbogigem Flechtwerk ausgefüllt sind. Ausserdem sind auch an diesen kleineren Thüren Flügel von Bronze. Die Gliederungen der Thüreinfassungen sind von farbigem Marmor und haben theilweise musivische Verzierungen. Die Giebel, welche einen etwas spitzeren Winkel als ein gleichseitiges Dreieck bilden und eben so mit Gliederungen und Blätterwerk eingefasst sind, haben ebenfalls musivische Bilder auf Goldgrund, gleich dem mittlern. Auf den drei Giebelspitzen sind Statuen von Bronze, auf dem in der Mitte das agnus Dei, auf den beiden Seitengiebeln geflügelte Engel.

Noch ist von den vier Mauerschaften, von denen zwei zwischen der mittleren und den Seitenthüren liegen und zwei neben den Seitenthüren die Eckschäfte bilden, zu erwähnen, dafs die Fufs- und Kämpfergesimse der Thüreinfassungen an denselben durchgehen, die mittleren Felder derselben unter den Kämpfergesimsen aber mit sehr schönen, halb erhabenen Arbeiten in Marmor, man glaubt von *Nicolo Pisano*, geziert sind.

Die beschriebenen drei Eingänge bilden das untere colossale Stockwerk

der Façade, in welchem schon ein gewisses Streben nach Pyramidierung ausgedrückt ist. Dasselbe wird durch ein schmales Kranzgesims getheilt, welches jedoch von der mittleren Giebelspitze durchbrochen ist.

Über diesem Kranzgesimse ist eine niedrige, in der ganzen Fronte, mit Ausnahme der Thurmlisenen, sichtbare, nicht hohe Reihe von Säulen, die mit Spitzbogen überwölbt sind, welche das unten offene Kleeblatt der Spitzbogengewölbe-Bauart haben. Alles an denselben ist ebenfalls aus Marmor. Die Säulengalerie ist, einschliesslich der durchbrochenen Brüstung, im Ganzen nur 3,1 Meter hoch; sie kann also nicht als ein zweites Stockwerk, sondern nur gleichsam als eine Krönung des untern Stockwerks betrachtet werden.

Über dem Säulengänge erhebt sich, für die mittlere Abtheilung, ein colossales zweites Stockwerk, welches einen Giebel trägt, der in seinen Verhältnissen einem gleichseitigen Dreiecke sehr nahe kommt und an den Seiten, oder vielmehr Ecken, von den beiden lisenenförmigen, ungefähr eben so hohen Thürmchen flankirt wird.

Über den Säulengängen der Seiten-Abtheilungen (über den kleineren Thüren) steht dagegen kein höheres Stockwerk, sondern es befinden sich darüber sogleich die nur etwas überhöhten Giebel, die den Giebeln, welche sich unmittelbar über den beiden kleineren Thüren erheben, in Verhältnissen und Verzierungsweise ungefähr gleich kommen.

Das erwähnte zweite Stockwerk der mittleren Abtheilung ist höchst auffallend, aber prächtig angeordnet. In seiner Mitte befindet sich nemlich eine jener so sehr zierlichen *Fensterrosetten*, wie sie an den prächtigsten Domen und Cathedralkirchen von der Spitzbogengewölbe-Bauart fast immer vorkommen. Die Rosette ist, ganz im Style dieser Bauart, aus gelbem Marmor ausgehauen, aber sie ist, nicht in diesem Style, wenn schon gewiss gleichzeitig, in eine Einfassung von quadratischer Form gesetzt, welche 1,5 Meter breit ist und Gliederungen hat, die mit musivischen Verzierungen bedeckt sind. In den Ecken zwischen dem Quadrate und dem Kreise sind die musivischen Abbildungen der vier Kirchenlehrer auf Goldgrund. Über dem Quadrate steht eine Reihe von zwölf Marmorstatuen, von 1,8 Metern hoch, in Nischen, die halbkreisförmig überwölbt sind. Neben dem Quadrate stehen an jeder Seite sechs dergleichen Statuen paarweis übereinander.

Dieses Stockwerk schliesst mit einem schmalen, aber reich verzierten horizontalen Gesims; durch welches also in dem darauf stehenden Giebel ein regelmässiges (fast gleichseitiges) Dreieck abgetheilt wird, in welchem sich,

wieder auf Goldgrund, eine grofse musivische biblische Darstellung befindet; die Krönung der Jungfrau Maria. Diese horizontale Abschneidung des Giebels widerstrebt ganz den Regeln der Spitzbogengewölbe-Bauart, aber sie war eine fast nothwendige Folge der quadratischen Einfassung der Fensterrosette. Beide, und dann die weiten Rundbogen über der mittleren Eingangsthüre, stören das an regelrechte Formen der Spitzbogengewölbe-Bauart gewöhnte Auge, während sie vielleicht dem nicht verwöhnten Auge recht schön und gut motivirt erscheinen mögen; sie geben aber eins der auffallendsten Beispiele, dafs diese Gebäude des italienischen Mittel-Alters zwar mit Kenntnifs der Spitzbogengewölbe-Bauart, jedoch nicht in regelrechtem System derselben aufgeführt wurden. Eben dies geht auch aus dem *Innern* der Kirche zu Orvieto hervor.

Sie hat die Form der altrömischen Basilica. Zwei Reihen Säulen trennen die mittlere, höhere Haupt-Abtheilung des Schiffs von den Seitenschiffen. Die Säulen sind gegeneinander mit weiten, stark gegliederten Rundbogen überwölbt; welche Wölbungen das obere Mauerwerk tragen, in welchem *Spitzbogenfenster* sind. Auf demselben ruht die von Innen sichtbare hölzerne Dachverbindung von der gewöhnlichen Form. Die Seiten-Abtheilungen des Schiffs sind ebenfalls mit schrägen Dächern bedeckt, die von Innen sichtbar sind. Das Querschiff hingegen, welches durch Rundbogen von dem Schiffe und dem Chore der Kirche getrennt ist, hat Kreuzgewölbe; das Chor endlich hat ein spitzbogiges Kreuzgewölbe und wird durch ein hohes spitzbogiges Fenster erleuchtet, welches mit Flechtwerk und Glasmalereien ausgefüllt ist; so wie durch zwei kreisrunde Fenster.

Also auch hier findet sich eine Vereinigung der verschiedensten Bauarten. In den Seitenschiffen stehen neben ganz antiken Nischen, mit dergleichen Gliederungen, hohe Spitzbogenfenster. Vor den Säulen des Schiffs stehen Reihen collossaler Statuen von weifsem Marmor. Die Gewölbe sind mit Malereien in lebhaften Farben verziert; an Säulen und Wänden sieht man auch den beim Dome zu *Siena* beschriebenen Wechsel von dunklem und hellem Marmor.

Es fehlt hier an Raum, in die Beschreibung aller Einzelheiten einzugehen; aber so viel ist wohl schon aus dem Beschriebenen zu entnehmen, dafs an diesem Gebäude ein Aufwand von Allem was die Architectur für die höchste Pracht bieten kann, vorkommt: ein Aufwand fast ohne Gleichen. Die edelsten Baustoffe aller Art: Gold, Bronze, Marmor in allen Farben, alle Productionen der bildenden Künste, wie Säulen, Gliederungen und Ornamente,

Statuen, Basreliefs, musivische Verzierungen und Gemälde u. s. w. sind hier mit einer Verschwendung, aber auch zugleich mit einem Geschmack in der Anordnung und Ausführung benutzt, der nicht zu übertreffen scheint, und den unser Zeit-Alter, welches doch auch die Pracht liebt, nicht einmal theilweise nachzuahmen wagt.

Aber dieser höchste Glanz der Künste läßt sich auch erklären, wenn man die Anweisungen lieset, die damals den Architecten zu der Schaffung solcher Werke gegeben wurden. Folgendes war der öffentliche Beschluß, als dem Architecten *Arnolfo di Cambio* der Bau des Doms zu *Florenz* übertragen wurde. „Er solle ein Gebäude erschaffen mit der höchsten und größten Pracht, so dafs es von menschlichem Fleifse und Vermögen nicht erhabener, noch schöner erfunden werden könne“. Und dem Maler und Baumeister *Giotto* gab man bei dem Bau des Glockenthurms zu *Florenz* auf: „Ein so prächtiges Gebäude zu errichten, dafs es in der Höhe, so wie in künstlerischer Vollendung Alles übertreffe, was in dieser Art von Griechen und Römern in den Zeiten der höchsten Blüthe ihrer Macht geschaffen worden sei.“

Dieser Dom von *Florenz*, *Santa Maria del Fiore* genannt, der eben zur Zeit der Erbauung des Doms von *Orvieto*, nemlich im Jahre 1296 gegründet worden ist, würde auch ohne Zweifel ein Denkmal ähnlicher Pracht und Schönheit geworden sein, wenn nicht innere Zwistigkeiten und auch äufsere Kriege in Florenz Vieles zerstört und vieles Schöne verhindert hätten. Es war damals dort die Zeit des heftigsten Kampfes der Welfen und Gibellinen. Eine von *Giotto* erfundene prächtige Façade wurde im Jahre 1334 begonnen, aber nur zur Hälfte ausgeführt und im Jahre 1588 wieder abgerissen. Dies ist die Zeit der *Mediceer*, und zwar von *Ferdinand I.*, dem Bruder des Gemals der *Bianca Capello*. Man wollte damals wahrscheinlich die Kirche in den Styl der Renaissance übersetzen, aber die Façade ist noch roh und unvollendet, oder vielmehr nicht angefangen. Auch das Innere dieses Doms ist von keinem besondern Interesse; aufser durch seine Kuppel, die aber einer spätern Zeit angehört, als die, mit welcher wir es hier zu thun haben, und welche *Vasari* aus übergrofssem toscanischem Patriotismus mehr vergöttert, als sie wohl eigentlich verdient. Es wäre interessant, nachzuforschen, ob nicht von jener halb vollendeten Façade *Giotto's* Abbildungen existiren; Originalzeichnungen oder Kupferstiche. Ich glaube, vor längerer Zeit einen alten Kupferstich von etwas der Art gesehen zu haben, bemühe mich aber vergebens, mich Näheres davon zu erinnern.

Anders geschah es mit dem Glockenthurme, den *Giotto* erbaut hat, und der einer der schönsten und prächtigsten, wo nicht der prächtigste Thurm geworden ist, der existirt. Ich benutze bei seiner Beschreibung wieder eine specielle und colorirte Handzeichnung, aus derselben Quelle, wie die Zeichnungen von *Orvieto* u. s. w. Gedruckte Abbildungen des Thurms sind mir nicht bekannt.

Im allgemeinen möchte ich zuvor bemerken, daß das System, den Glockenthurm nicht in unmittelbare Verbindung mit der Kirche zu bringen, zu jener Zeit in der italienischen Bauart öfters vorkommt; z. B. außer in *Florenz*, auch in *Venedig*, in *Pisa*, in *Pordenone* u. a. O. Dies System ist dadurch gerechtfertigt, daß die Stellung *eines einzelnen* Thurms in einer regelmässigen Kirchenfaçade nicht wohl auf eine schöne und zweckmässige Weise möglich ist: man muß *zwei* Thürme bauen; was wieder ein sehr kostbarer und unnöthiger Luxus ist. Es dürfte bloß nicht gut sein, wenn ein isolirter Thurm keine regelmässige, die Symmetrie beachtende Stellung zu dem Platze, auf welchen er steht, und zu den benachbarten Gebäuden bekommt; wie es in *Florenz*, *Venedig*, *Pordenone* u. s. w. der Fall ist. Der Thurm zu *Pisa*, der nun freilich wegen seiner unglücklichen schiefen Stellung wenig Ansprüche auf Symmetrie machen kann, steht aber, wenn ich mich recht erinnere, wenigstens auf der über den Platz verlängerten Symmetrielinie der Kirche.

Der Glockenthurm in *Florenz* ist im Grundriss viereckig; jedoch werden die vier Ecken durch Theile eines Achtecks gleichsam eingefasst. Er hat fünf Stockwerke, von welchen das unterste das niedrigste, das oberste das höchste, und mehr als noch einmal so hoch als das unterste ist; die drei andern Stockwerke sind beträchtlich höher als das unterste, aber auch beträchtlich niedriger als das oberste Stockwerk, und unter sich in der Höhe wenig verschieden. Die Stockwerke werden nach oben, stufenweise, in verticalen Absätzen, etwas schmaler und sind durch ziemlich hohe horizontale Gesimse von einander getrennt; was Alles an den Wuchs mancher Bäume und Pflanzen erinnert und den Ausdruck „*Geschofs*“ für Stockwerk rechtfertigt. Ich erwähne Dies absichtlich, weil man diese Nachahmung vegetabilischen Wuchses als eine charakteristische Eigenschaft des Aufbaues in der Spitzbogengewölbe-Bauart betrachtet. Übrigens finden sich außer den, besonders durch die vielen Ecken hervorgebrachten verticalen Gliederungen, nächst den horizontalen Geschosstheilungen, noch viele andere wagerechte Theilungen, theils durch Ausladungen, theils durch Farben. Die schönste horizontale Gliederung ist das obere Hauptgesims des Thurms; nebst der darauf stehenden Brüstung. Dieses Gesims ist

über eine Reihe, mit Spitzbogen und offenen Kleeblättern überwölbter Kragsteine, weit ausgeladen und trägt die Brüstung in der gleichen Ausladung, so daß solche, die Plattform umgebend, mit welcher der Thurm oben schließt, gleichsam eine prächtige Krone bildet. Mir scheint dieser Schluß sehr schön, und ich meine, daß alle Thürme so schliessen sollten; doch glaube ich auch gern, daß den meisten Betrachtern die Form stumpf und widerwärtig vorkommen könne, weil man nun einmal an die stachelartigen Thurmdächer gewöhnt ist. Die Gewohnheit kann es ja dahin bringen, daß man das Häßliche für schön und das Schöne für häßlich hält. *Kugler* sagt: „Dieser Thurm bildet eine „schwere, unverjüngte viereckige Masse (dies ist unrichtig), ist jedoch mit einer „sehr eleganten und geschmackvollen Decoration in den Formen des *germanischen* Styls bedeckt“. Die sehr geschmackvolle und prächtige Decoration des Thurms ist wohl nicht eigentlich „*germanisch*“ zu nennen (d. h. auch nicht in der Bedeutung, wie *Kugler* das Wort nimmt, nemlich als der wahren Spitzbogengewölbe-Bauart angehörig). Denn auch schon Das, daß sie von oben bis unten aus weißem, rothem, gelbem und schwarzem Marmor besteht, kommt in der nordischen Spitzbogengewölbe-Bauart nicht leicht vor; und dann sind die vielen horizontalen Gliederungen nicht dieser Bauart eigen. Wohl aber sind ihr die Formen aller Fenster des Thurms entlehnt. Das oberste Stockwerk hat an jeder Seite ein hohes Spitzbogenfenster mit durchbrochener Arbeit, die von zwei schlanken Säulchen getragen wird, welche wieder auf einer Brüstung von durchbrochenem Marmor steht. Über der breiten Einfassung des Spitzbogens ist die Giebelform des gleichseitigen Dreiecks durch schwarze Marmorstreifen dargestellt; welche auch vertical und horizontal den Thurm vielfältig durchziehen. Ich glaube, daß das obere Stockwerk, und auch die Fenster desselben, deshalb so sehr hoch sind, weil der Raum dort vielleicht zu astronomischen Beobachtungen bestimmt war.

Die beiden nächsten Stockwerke, nemlich das vierte und dritte, die in Maassen und Verzierungen einander fast gleich sind, haben ähnliche, aber kleinere Fenster, die deshalb auch nur zwei Abtheilungen enthalten; sie stehen aber paarweis nebeneinander. Das zweite und das erste Stockwerk haben gar keine Fenster; das zweite wird mittels aufrechtstehender Marmorstreifen, die mit kleinen Öffnungen durchbrochen sind, erleuchtet. Die Ursach dieses Fenster-spärens ist wohl keine andere, als die fortificatorische Sicherheit des Thurms. Die Glocken spielten in den damaligen unruhigen Zeiten von Florenz eine große Rolle. *Capponi's*, des Florentinischen Bürgermeisters, „A vous trompettes,

a moi cloches", ist bekannt genug geworden. *Machiavelli* erzählt nemlich in seinen „Storie fiorentine“, dafs es dem von den Florentinern zu Hülfe gerufenen Könige von Frankreich, sammt seiner Armee, in Florenz so gut gefallen habe, dafs sie ihn nicht wieder hätten los werden können. *Capponi* habe sich deshalb mit einer Deputation zu dem Könige begeben, um ihn nochmals zu ersuchen, sich zu entfernen. Das habe aber der König so übel genommen, dafs er *Capponi* gradezu erklärt habe, wenn man ihn weiter belästige, so werde er die Trompeten blasen und Florenz plündern lassen, worauf ihm *Capponi* Obiges antwortete, darauf durch die Glocken stürmend die Einwohner zusammenrufen liefs und an ihrer Spitze den unhöflichen Gastfreund sammt seiner Armee zum Thore hinauswarf.

Der ganze Thurm macht eine prächtige Wirkung. An den gröfsern Marmorfeldern sind musivische, nach sehr geschmackvollen Mustern eingelegte Arbeiten. Der Grund der letztern ist gewöhnlich aus schwarzem, die eingelegten Verzierungen sind aus weifsem Marmor, der mit rothem wechselt. Freilich sieht der Marmor, wenn er durch Luft, Sonnenstrahlen, Schnee und Regen seinen Glanz und die Lebhaftigkeit seiner Farben verloren hat, nicht mehr so brillant aus, wie wenn er eben von der Schleifmühle kommt, aber er kann von Zeit zu Zeit nachpolirt werden.

Nachdem ich bisher nur *geistliche* Gebäude als Repräsentanten der höhern Baukunst jener Zeit beschrieben habe, gelangen wir jetzt auch in eine Periode, wo sehr prächtige und grofsartige *profane* Gebäude in diesem Baustyle errichtet wurden und denselben characterisiren.

Ich meine besonders den Dogenpalast zu *Venedig* und die Paläste der venetianischen Edeln daselbst und auf der sogenannten *Terra firma* von *Venedig*; so weit sie aus jener Zeit herrühren. Dem Palaste des Dogen von *Venedig* habe ich bereits in *Crelle's Journal* (Band. XVII.) eine ausführliche Beschreibung und Abbildung gewidmet. Indem ich darauf Bezug nehme, beschränke ich mich hier blofs auf Das, was an demselben *kunstgeschichtlich* besonders interessant ist.

Bei der Erfindung eines Gebäudes zu profanen Zwecken müssen diese Zwecke einen vorherrschenden Einflufs auf dessen Gestaltung haben. Ausserdem wirken gewöhnlich Reminiscenzen von diesen oder jenen Gebäuden, welche den Bauherren gefallen haben, zu der Annahme gewisser Formen und Architectur-Motive.

Venedig war bis 697 n. Chr. eine *Demokratie*; bis in das 13te Jahr-

hundert eine *Monarchie*; dann wurde es am Ende des 13ten und am Anfang des 14ten Jahrhunderts eine *Aristokratie*, und es organisirte sich damals eine neue Regierungsform. Diese bedurfte eines Gebäudes, welches ihre weitläufigen Geschäftslocale und Versammlungssäle, ihre Archive und die Wohnung des *Dogen* enthielt. Letztere war kein sehr wesentlicher Theil des Ganzen, und insofern ist auch der Ausdruck *Dogenpalast* uneigentlich: *Regierungspalast* wäre richtiger. Der Staat *Venedig* war aber im 14ten Jahrhundert einer der mächtigsten. In seiner blühendsten Zeit hatte er 8 Millionen Einwohner. Es war also natürlich, daß man ein Gebäude haben wollte, welches diese Macht und dieses Ansehen repräsentirte. Aber da fehlte es an einem großartigen Muster. Die römischen Kaiserpaläste lagen damals schon in Trümmern; auch hatte der Regierungspalast andere Räumlichkeiten nöthig. Hier mußte ein Saal sein, in welchem sich Zwölfhundert venetianische Edelleute (*Nobili*) versammeln konnten. Dazu kamen die mannigfachen Geschäftslocale der Regierung. Die untern Stockwerke der Häuser sind in Venedig wegen der Nähe des Meeres nicht die angenehmsten; am wenigsten das unterste. Man bestimmte also das *dritte* Stockwerk zum *Hauptstockwerke* für die Geschäftslocale und Versammlungssäle, und es mußte dasselbe den großartigsten Character bekommen. Man erlangte denselben durch die großen Spitzbogenfenster und durch eine beträchtlichere Höhe des Stockwerks, so wie durch eine prächtige Verzierung des mittelsten Fensters mit einem Balcon, mit Statuen und deren Baldachinen, so wie mit dem Wappen der Republik, welches (der geflügelte Löwe) wahrscheinlich auf der mit Kragsteinen unterstützten Sohlbank über diesem Fenster stand; endlich durch eine tabernakelartige Structur, in welcher eine colossale Statue der *Venetia* gleichsam das ganze Gebäude beherrschte.

Diese Anordnung kann im Ganzen und Einzelnen, als aus Reflexion entstanden, betrachtet werden. Sie findet auch in andern profanen Gebäuden keine Nachahmung, da die ähnlichen Bedürfnisse einer Republik, mit einem Dogen an der Spitze, nicht anderswo vorkommen. Zwar hat der alte herzogliche Palast zu *Mantua* eine wesentliche Verwandtschaft mit dem Dogenpalast, er ist aber, wahrscheinlich, weil man einsah, daß die Nachahmung nicht pafste, innerlich und äußerlich so sehr verändert, daß sich selbst nicht mehr beurtheilen läßt, wie weit die Nachahmung ging.

Nun kam es aber in *Venedig*, zweitens, darauf an, eine *Wohnung* für den Dogen zu schaffen. Hier scheint die eigenthümliche Etiquette obgewaltet zu haben, daß die Fenster der Wohnung nicht auf die offene gewöhnliche

Strafse oder eigentlich auf den *Molo* und den *Marcusplatz* gehen durften, wenn man auch den hohen Bewohnern nicht die Aussicht nach diesen Räumen, den schönsten von Venedig, entziehen wollte. Eben so wenig wollte man diesem Stockwerke Pracht und Ansehen nehmen. Dabei scheint nun eine Erinnerung an die Ruinen eines römischen *Kaiserpalastes*, der den Venetianern damals gehörte und wahrscheinlich Vielen bekannt war, eingewirkt zu haben. Ich meine den Palast des *Diocletian* zu *Salona* oder *Spalatro*. Die an demselben befindliche sehr lange Arcade, unter welcher ebenfalls kein Fenster, sondern nur einige Thüren befindlich waren, scheint die Aufgabe gelöst zu haben. Natürlich wurde das Motiv aus der byzantinischen, noch fast alt-römischen Bauart, in die damals herrschende Spitzbogengewölbe-Bauart von einem Architecten herübergetragen, der die letztere nur nach ihren äufsern Formen, nicht nach ihren innern Gesetzen und Regeln kannte, der also nicht zur *Schule* gehörte. Aber es standen ihm grofse Mittel zu Gebote, und er brachte ein prächtiges, in seiner Art bewundernswerthes Gebäude zu Stande.

Die Zimmer des Dogen wurden hinter der prächtigen Arcade, mit den Fenstern nach dem sehr verzierten und grofsen Hofe angebracht, und es war ganz zweckmäfsig, in ein solches Local auch Archive und Schatzkammern zu legen. Das untere Stockwerk konnte aus den oben angegebenen Gründen nicht zu wohnbaren Räumen benutzt werden, aber es war sehr passend, weite Arcaden daselbst zu bauen, die Denen, welche auf dem Marcusplatz Geschäfte hatten, Schutz gegen Regen und Sonne gewährten. Auch waren wohl einige Räume und Gewölbe für häusliche Bedürfnisse daselbst nöthig.

Es bleibt noch übrig, die Gestalt des *obersten* Stockwerks unmittelbar unter dem mit Blei gedeckten Dache des Gebäudes, wo sich jetzt Gefängnisse, die berühmten *Bleidächer* befinden, zu motiviren. Ich zweifle durchaus, dafs dieses Stockwerk ursprünglich zu *Gefängnissen* bestimmt war. Es wäre so ganz unschicklich und unpassend gewesen, die Wohnung des Dogen und die grofsen Repräsentationszimmer der Republik in einem Gebäude, was noch dazu den Glanz und die Macht der letzteren repräsentiren sollte, in unmittelbarer Nähe mit Gefängnissen zu vereinigen. Auch habe ich in der oben angeführten Beschreibung gezeigt, dafs höchst wahrscheinlich in der ursprünglichen Gestalt des Palastes nicht die unschönen runden Löcher, sondern statt derselben zierliche, paarweis gestellte Spitzbogenfenster vorhanden waren. Die jetzige Einrichtung der Gefängnisse mag viel später gemacht sein, als schon das Ansehen des Dogen gänzlich gesunken war; vielleicht erst gleich-

zeitig mit der eben auch nicht sehr geschmackvollen Incrustirung der obern Stockwerke.

Der ganze Palast besteht aus dem Hauptgebäude am Molo, dem Flügel am kleinen Marcusplatze und dem, solchem gegenüberstehenden Flügel am sogenannten Canal *del Orfano*; welche drei Gebäude den prächtigen innern Hof einschliessen, der an der vierten Seite durch die Marcuskirche begrenzt wird. Das Innere dieses Hofes ist in der letzten Periode der italienischen Spitzbogen-gewölbe-Bauart, wo dieselbe einen Übergang zur Renaissance macht, erbaut und verziert worden; ich werde noch später darauf zurückkommen. *Kugler* sagt, der Dogenpalast sei gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts von *Filippo Calendario* erbaut.

Der Palast des Dogen zu *Venedig* ist der Stammvater einer Menge von Palästen venetianischer Edelleute: nicht dafs man ihn in seiner ganzen Gestalt, oder in seiner inneren Einrichtung, also in seinem Grundrisse nachgeahmt hätte: blofs seine Einzelheiten sind die Muster dieser Wohngebäude, in ihren Einzelheiten. Die innere Einrichtung und also auch das Äufsere der Paläste ist dagegen von der jenes grossen Gebäudes sehr verschieden; diese innere Einrichtung ist fast normal in allen Palästen jener Zeit.

Im Allgemeinen ist zu bemerken, dafs fast jedes Wohnhaus in *Venedig*, aus älterer und neuerer Zeit, mit einer Seite an einer *Strafse* und mit einer andern an einem *Canale* liegt; so dafs man zu ihm zu Lande und zu Wasser hinkommen kann. Die Strafsen sind sehr eng, oft nur einige Meter breit; die an denselben liegenden Zimmer würden deshalb dunkel, ungesund und wegen der nahen Nachbarschaft von Häusern gegenüber sehr unbequem sein. Deshalb berührt denn der Palast hauptsächlich nur mit seinem *Hofe* die Strafse, von welcher der Hof gewöhnlich nur durch eine Mauer getrennt ist und einen oder mehrere, ziemlich einfache Eingänge hat. Der Hof wird sehr rein und sauber gehalten, hat gewöhnlich in der Mitte einen Brunnen und wird an zwei oder drei Seiten durch das Gebäude begrenzt, so dafs nur die Giebelseiten der Gebäudeflügel die Strafse berühren, während sie meistens Fenster nach dem Hofe hin haben, und nur einige wenige in den Giebelseiten sich befinden, um doch auch in die Strafse sehen zu können. Die untern Stockwerke werden theilweise durch von Säulen getragene Bogenhallen eingenommen, die in den ältern Gebäuden denen des untern Stockwerks des Dogenpalastes sehr ähnlich sind, während die Fenster der obern Stockwerke die Form der Arcaden des

zweiten Stockwerks dieses Palastes haben und entweder einzeln oder zu zweien und mehreren gruppirt sind.

Die Formen und Gliederungen dieser Bogenhallen und Bogenfenster sind der *Spitzbogengewölbe-Bauart* entlehnt, und keineswegs direct der *maurischen* Architectur; aber sie haben ein eigenthümliches Gepräge, welches sie von jener Bauart unterscheidet. Dazu gehört besonders, daß hier runde Säulen, mit Knäufen und Füßen von antiker Form, sehr häufig sind, daß die Spitzbogen, sowohl in ihrer innern als äußern Form, etwas spitz ausgeschweift sind, und daß die Gliederungen, sowohl der Bogen-Einfassungen, als auch der horizontal laufenden Ausladungen, mehr den antiken Formen als der Spitzbogengewölbe-Bauart sich nähern. Dagegen ist die Anordnung des Ganzen, z. B. die Gruppierung der Fenster, die Arcadengestaltung, auch theilweise die Ornamentirung, mehr aus der byzantinischen Bauart genommen. Endlich war man bei diesem Baustyle nicht sehr bedenklich, an demselben Gebäude, aufser den Spitzbogen auch Rundbogen zu machen, oder auch Öffnungen wagerecht zu bedecken.

Die Hauptfaçade eines solchen Palastes steht gewöhnlich an der Wasserseite. Deshalb, und wohl auch aus Absichten der Vertheidigung, enthält dann das untere Stockwerk, welches durch eine Treppe vom Canal her erstiegen wird, aufser der ansehnlichen und wohlverzierten Wasserpforte, nur kleine Fenster-Öffnungen zur Erleuchtung der, nicht zum Wohnen, sondern zu andern häuslichen Bedürfnissen bestimmten Räume; wobei man jedoch nicht an *Pferdeställe* denken muß; denn es giebt bekanntlich in Venedig keine Equipagen, wegen der vielen Brücken in den Strafsen, die mittels Treppen auf und ab über die Canäle führen. Über diesem untern Stockwerke sind gewöhnlich noch zwei, oder auch drei Stockwerke. Im nächsten, der Bel-Etage, liegt, *normal*, in der Mitte ein großer Saal, der durch eine breite Fenstergruppierung von fünf, sechs, sieben, oder auch mehr Abtheilungen erleuchtet wird. Neben diesem Saale liegen, mit demselben in Verbindung, eine Anzahl kleinerer Zimmer; auch steht wohl der große Saal mit einem durch eben so zierliche Fenster, wie die des Saales selbst, erleuchtete Galerie in Verbindung, durch welche man zu den Zimmern in den Flügeln und zu der Treppe kommen kann.

Hat das Gebäude zwei Stockwerke über dem Portale, so ist das nächst höhere der Bel-Etage ähnlich, oder gleich. Das oberste Stockwerk hat aber meistens eine andere Eintheilung. Eine Reihe einfacher Fenster, die isolirt stehen, deutet an, daß man hier keines Hauptsaaes, aber einer beträchtlichen Zahl kleiner Zimmer bedurfte.

Die Paläste von dieser Bauart auf der *Terra firma* weichen hiervon nur wenig ab. Die Abweichung kommt daher, daß sie keinen Zugang vom Wasser her haben, sondern Anfahrten zu Lande, weshalb ein Thor-Eingang und ein geräumiger Hausflur zur Durchfahrt nöthig war; wie z. B. an dem schönen Palast *Mandruzzato* unweit der Brücke *San Lorenzo* zu *Padua*.

Über die Venetianischen Gebäude überhaupt giebt es ein neueres Werk von einem ausgezeichneten Manne, dem Grafen *Cicognara*, betitelt: „Le fabriche piu conspicue di Venezia, misurate, illustrate ed intagliate. Venezia 1815.“ *Durand* hat in seiner „Parallele des édifices anciens et modernes“ auf der 47ten Tafel fünf Abbildungen von solchen Palästen gegeben. *Seroux d'Agincourt* hat nichts von denselben. Es ist dies eine Lücke seines Werks, welches so vieles andere, minder Bedeutende enthält. Eine Façade des Palastes *Mandruzzato* denke ich selbst einmal herauszugeben.

In etwas späterer Zeit ging die *venetianische* Spitzbogen-Bauart in den *Rundbogenstyl* über; wie z. B. am Palaste *Cornaro*. (*Seroux d'Agincourt* Taf. 72 der „Architectur“ Fig. 30; auch bei *Durand* a. a. O.: bei diesem die Façade, welche neben dem Grundrisse vom *Escorial* steht.) Die Bauart im *Rundbogenstyl* gehört aber nicht hierher, vielmehr zur *Renaissance*; wenigstens macht sie eine Art Übergang zu derselben.

Die *noch* neuern Venetianischen Paläste, aus *Palladio's* Zeit und später, haben eine andere innere und äußere Einrichtung, welche sich dem moderneren europäischen Luxus in Gebäuden mehr nähert. Während in Privatgebäuden jener Zeit häufig Nachahmungen passender Einzelheiten des Dogenpalastes vorkommen, finden sich Architecturtheile desselben, die das öffentliche Gebäude mehr characterisiren, auch in öffentlichen Gebäuden anderer Städte nachgeahmt. Dies ist z. B. an dem Hofe des Regierungspalastes (*palazzo del podestà*) zu *Florenz* (*Architecture toscane* pl. 31) und an dem zu *Siena* (daselbst pl. 103) zu sehen. Es haben diese Gebäude zugleich einen gewissen Grad von Fortification; wie solches die häufigen politischen Bewegungen in diesen, wenn gleich in Wohlstand blühenden, doch nicht eben ruhigen Städten motivirten. Solche Gebäude, besonders der Palast zu *Siena*, haben auch im Innern noch eine schöne Architectur aus jener Zeit.

Ein merkwürdiges, in die oben bezeichnete Zeit der Venetianischen Paläste gehöriges Gebäude ist noch der sogenannte *Salone* oder *grofse Saal* zu *Padua*, der besonders dadurch architectonisch interessant ist, daß man in

demselben die Spitzbogen auch auf die Holz-Architectur angewendet hat, indem dieser ungeheuer grofse Saal eine, zugleich das Dach bildende, nach einem durchlaufenden Spitzbogen geformte hölzerne Decke hat. Die Construction ist von Innen sichtbar; was eben nicht schön ist. Sie besteht aus Bogensparren, etwa drei Fufs von Mitte zu Mitte entfernt, die ungeachtet der weiten Spannung des Bogens, von 91 Fufs, doch nur höchstens zehn Zoll breit und hoch sind. Sie sind nicht verriegelt, sondern werden nur durch die Verschalung, welche ziemlich dick ist und unmittelbar die Bleibedeckung des Daches trägt, zusammengehalten. Quer durch die Mitte laufen, um die gegenüberstehenden Bogensparren zu vereinigen, eiserne Stangen, die abwechselnd an dem einen Sparrengebilde an den untern Bogen-Anfängen, und an dem andern Gebilde in der Mitte der Bogen (den Bogen vom Anfange bis in den Scheitel in zwei gleiche Theile getheilt) angebracht sind. Diese Querstangen werden zugleich durch senkrechte, je in demselben Sparrengebilde angebrachte Stangen gehalten, welche an den Sparren, in der Mitte zwischen den Befestigungspuncten der horizontalen Stangen und dem Scheitel des Bogens, befestigt sind, so dafs sie also bei den kürzeren Stangen näher zusammenstehen. Diese Decken-Construction ist ganz roh und unverziert, was nicht schön aussieht; aber sie ist vollkommen dauerhaft geblieben, obgleich schon ein *halbes Jahrtausend* alt. Es wäre nicht schwer gewesen, sie zu verziern, wenn man z. B. die Felder zwischen den Sparren mit Arabesken bemalte, den Sparren einige plastische Ornamente gab und die eisernen Stangen mit vergoldeten Bronzezierrathen schmückte.

Ich habe diesen *Salone* in der im XI. und XII. Band des Baujournals abgedruckten „Instruction für junge Architecten zu Reisen in Italien“ S. 46 noch etwas näher beschrieben und will bei dieser Gelegenheit einen Irrthum berichtigen, der sich S. 32 findet, nemlich, dafs ich den grofsen Saal im Dogenpalast für gröfser als den Salone, und den Apollosaal in Wien für noch gröfser als den Dogensaal hielt. Die Verhältnisse und die Decorationen dieser drei grofsen Säle machen freilich, dafs in der Erinnerung der Apollosaal der gröfste und der Salone der kleinste scheint; aber den Maafsen nach ist es nicht so.

Ich unterbreche hier die Beschreibung profaner Gebäude dieses Baustyls, um eines characteristisch kirchlichen Gebäudes, nemlich der Kirche *Santa Maria della Scala* zu *Messina* zu gedenken, welche nach der Zeit ihrer Erbauung, die *Kugler* in das Jahr 1347 setzt, hierher gehört. *Hittorf* und *Zanth* haben in ihrer „Architecture moderne de la Sicile“ Tafel 9, eine Abbildung der Façade dieser Kirche gegeben, die ich eine reizende Erscheinung

nennen muß. Es tritt in derselben die Benutzung antiker Architectur-Motive in Vereinigung mit der Spitzbogen-Bauart immer mehr hervor.

Die Façade ist, möchte man sagen, zu gleicher Zeit höchst einfach und höchst prächtig. Sie ist mehr hoch als breit, 14,05 Meter breit und bis über das oberste horizontale Gesims 16,25 Meter hoch; wozu noch der Giebel mit 5,8 Meter Höhe bis zum Fusse des Kreuzes kommt. Sie hat eine einzelne schöne Eingangsthüre und *nur ein* Fenster, welches aber groß und prächtig verziert ist. Der Giebel ist nicht steil, sondern flach; die Höhe seines Dreiecks verhält sich wie 1 zu 4. Ich habe schon an anderem Orte gezeigt, daß steile Dächer kein nothwendiges Erforderniß der nach der Spitzbogen-gewölbe-Bauart errichteten Gebäude sind und mich deshalb auf die Kirche zu *Batalha* bezogen; ich habe dabei gerathen, die Giebel flacher Dächer nicht sichtbar werden zu lassen, um eine Disharmonie der Formen zu vermeiden. Das Beispiel dieser Kirche zeigt, wie sich mit vollkommener Harmonie das flache Dach mit dem Spitzbogen vereinigen läßt. Der Abfall des Dachs läuft hier sogar mit dem obern Theil der spitzbogigen Fenster-Einfassung fast parallel. Der Giebel hat, gleich demjenigen eines antiken Tempels, im Scheitel und an den beiden untern Enden Postamente (Acroterien). Auf dem Scheitelpostamente steht ein aus Acanthusblättern hervorkommendes Kreuz, auf jedem der Eckpostamente eine Statue; auf der Dachlinie des Giebelgesimses ist eine Reihe von Blätterwerk. Unter dem einfachen, nur aus einem Rundstab und einer Hohlkehle bestehenden Gesimse befindet sich diejenige Verzierung, die, wenn auch in verschiedener Form, in byzantinischen und spitzbogigen Gebäuden so oft vorkommt, nemlich eine Reihe kleinerer Bogen, welche, wie hier, von kleinen Säulen, oder auch von Kragsteinen getragen werden. Eine ähnliche Gliederung und Verzierung hat das horizontale Gesims, welches an den Ecken nicht mit den Giebelgesimsen zusammentrifft, sondern einige Fuß tiefer liegt; was in dieser Zusammenstellung dem Auge wohl thut. Das horizontale Gesims bildet zugleich das Kämpfergesims der reich verzierten und gegliederten Einfassung des Spitzbogens über dem Fenster, der also in dem Giebelfelde liegt. Die Einfassungen des Fensters stehen zu beiden Seiten auf einer etwas breitem, reich verzierten Brüstung. An den Ecken des Stockwerks sind schön gegliederte und verzierte Lisenen. In dem Spitzbogen über dem Fenster befindet sich ein Wappen mit einer Krone.

Das untere Stockwerk, welches ein schmales horizontales Gesims von dem obern trennt, ist mit diamantisirten Quadern verziert, durch welche sich

auch ein horizontales Band mit einer schönen musivischen Verzierung zieht. Die Eingangsthüre ist rechteckig, nach der bekannten Weise mit Kragsteinen in den Ecken, und mit einem Spitzbogen überwölbt. In diesem, mit der Thüre gleich weiten Bogen stehen drei Statuen: eine gröfsere und zwei kleinere; der Sturz und die Gewände der Thüre sind mit einer breiten Verzierung auf ebenem Grunde bedeckt, und um dieselbe zieht sich noch einmal eine von zwei schlanken Säulchen an jeder Seite getragene Gliederung.

Es finden sich viele und schöne, wenig oder gar nicht benutzte Architectur-Motive an diesem Gebäude, die, in der gehörigen Form zur Anwendung gebracht, an modernen Gebäuden mit sehr gutem Erfolge benutzt werden könnten.

Die Cathedralen von *Messina* und *Palermo*, deren erstere nach *Kugler* um 1350, die andere 1352 bis 1359 erbaut sein sollen, haben mannigfache Veränderungen, Zerstörungen und Restaurationen erlitten. Von der ersteren geben *Hittorf* und *Zanth* in ihrem angeführten Sicilianischen Werke die Zeichnung der sehr reich, in einem schulgerechten Spitzbogengewölbe-Styl verzierten Eingangsthüre. Sie ist so sehr schulgerecht, dafs selbst die Fehler der Schule, z. B. die etwas ungelenke und nicht immer graziöse Aufstellung menschlicher Gestalten, darin vorkommen. Sie hat die gewöhnliche Form der prächtigeren Thüren der grössten Kirchen von dieser Bauart, und einzelne Theile derselben, so wie das Ganze, erinnern mich so lebhaft an deutsche Bauwerke der Art, dafs ich versucht bin, sie für eine *deutsche* Arbeit zu halten. Die Thür-Öffnung ist 3,6 Meter weit und 7,18 Meter hoch, also nichts weniger als klein. Die 0,68 Meter breiten Gewände sind, jedes in zwei aufsteigenden Reihen, mit überhaupt 40 kleinen Halbfiguren, die von Blättern, Tulpen und kleinen Säulenbogen eingefasst sind, verziert; in den obern Eckwinkeln der Thüre werden die hier gewöhnlichen Kragsteine von zwei kleinen Engeln gebildet. Der 0,68 Meter hohe Sturz ist ebenfalls mit reichem Blätterwerk geschmückt, zwischen welchem das Jesus-Kind und die Halbfiguren der vier Evangelisten mit ihren Attributen abgebildet sind. Darüber sind ein etwa eben so hoher Fries, mit einer Krone über Blätterranken, und vier Wappen, nebst zwei Engeln, welche Kränze halten. Der Fries nimmt schon den untern Theil des Spitzbogenfeldes ein, welches zunächst wieder eine abermals 0,68 Meter breite Einfassung hat, die mit einem Blättergewinde und einer Reihe kleiner Bogen eingefasst ist, während das mittlere Feld von einer mehr als lebensgrofsen Figur, der Jungfrau mit dem Jesuskinde, eingenommen wird, umgeben von musicirenden Engeln.

Um diese, schon so reichen Verzierungen schliessen sich nun noch reichere und höchst mannigfach verzierte architectonische Gliederungen, die zusammen 0,55 Meter breit sind und sich über dem Spitzbogen durch Reihen kleiner umgekehrter Bogen und nebeneinander gestellter Cherubim-Köpfe noch verbreitern. Neben den Gliederungen steht an jeder Seite, auf einem liegenden Löwen, eine schneckenförmig cannelirte, überhaupt 3,1 Meter hohe, unten 0,27 Meter dicke Säule, mit aus Blätterwerk gebildetem Knauf und Fusse. Jede dieser Säulen trägt fünf lebensgroße Statuen zwischen prächtigen Baldachinen. Die je dritten Baldachine bilden zugleich die Ansätze von einem sehr steilen Giebel, dessen Mitte ein Kreis mit einer verzierten Einfassung ist, worin man die mehr als lebensgroße Krönung der Jungfrau Maria durch den Heiland dargestellt sieht, während die übrig bleibenden drei Spitzen des Giebelfeldes mit kleineren musicirenden Engeln ausgefüllt sind. Der Giebel hat eine 0,25 Meter breite, gegliederte und verzierte Einfassung, die über die große Blättergruppierungen hinansteigt, so daß aus der obersten Blätterkrone eine colossale Halbfigur herauskommt, hinter deren Kopf ein gleichseitiges Dreieck schwebt und die wahrscheinlich Gott den Vater vorstellen soll. Der Giebel wird an beiden Seiten durch die beiden obersten Statuen, welche jene Säulen tragen, flankirt.

In der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, und etwas später, sind auch zwei Gebäude in *Florenz*, die man dem *Andrea Orcagna* zuschreibt, erbaut worden; nemlich das *Or San Michele* und die *Lanzenhalle*. In denselben dominirt nun schon wieder der Rundbogen, und antike Ornamente sind mit Motiven der Spitzbogengewölbe-Bauart vereinigt, was sehr schöne Combinationen giebt; nur ist es nicht gut, daß man dieses so gebildete System nicht consequent befolgte, wie z. B. an dem *Or San Michele*, wo große, dreitheilige, sehr verzierte Bogenfenster, in denen man nur den Halbkreis sieht, mit spitzbogigen Nischen wechseln, in welchen Statuen stehen und die ganz spitze Giebel haben. Von diesem Gebäude soll ehemals das untere Stockwerk zu einer *Getreidehalle* bestimmt gewesen sein, wozu aber seine prächtige Verzierung nicht paßt; ich glaube, daß es vielmehr eine Art von *Börse* war. Es ist drei Stockwerke hoch; in einem der obern Stockwerke ist das Florentinische Staats-Archiv. Oben am Dache hat es, wie andere Florentinische Staatsgebäude, Zinnen; zu den schon gedachten fortificatorischen Zwecken.

Die *Lanzenhalle* („Architecture toscane“ pl. 1 und pl. 85) hat einen etwas consequenteren Baustyl, da an derselben nicht mehr Spitzbogen und keine durchbrochenen Verzierungen in den Bogen-Öffnungen vorkommen. Diese

2/ Art von Gebäuden, welche die Marktplätze der italienischen Städte so sehr zieren, sind zur Ausstellung von Waaren, geschützt gegen Regen und Sonne, bestimmt. Die Halle, welche 36 Meter lang und 14 Meter breit ist, besteht aus drei Kreuzgewölben, ist an ~~einer~~ ^{einer} schmalen und an einer langen Seite offen und an den entgegengesetzten Seiten durch Mauern geschlossen. Die Kreuzgewölbe ruhen auf diesen Mauern und auf drei freistehenden Säulen oder vielfach gekröpften Pfeilern, welche viele horizontale, postamentartige Gliederungen an den Füßen und einen reichen Blätterschmuck an den Knäufen haben. Da wo die Bogenvereinigungen der Kreuzgewölbe auf die Mauern treffen, sieht man Kragsteine, die aus Figuren und Blätterwerk gebildet sind. Die Kanten und Gurtbogen der Kreuzgewölbe haben verzierte Gliederungen, den Rippen der Spitzbogengewölbe-Bauart ähnlich, aber keine Spitzbogen. Das Gebäude hat ein weit vortretendes Gesims, auf Kragsteinen ruhend, die überwölbt sind; oder vielmehr nur eine Gesimsleiste, über welcher sich ein Brüstungsgeländer aus durchbrochener Stein-Arbeit befindet. In einem Frieze unter diesen Kragsteinen sind einzeln stehende Wappen angebracht. *Kugler* sagt, die Halle sei, von 1374 ab, von *Orcagna* erbaut. Es ist in ihr ein eigener, gar nicht gering zu schätzender Baustyl, nach welchem sich recht schöne Gebäude componiren ließen. Er macht offenbar einen Übergang zu der Bauart *Brunelleschi's*, der 1375 geboren wurde und 1444 starb; also zu der Renaissance oder Wiedergeburt der altrömischen Kunst, zu der sich nun wieder nach und nach an allen Orten die mittelalterliche Kunst wendete. Den Bau des Florentinischen Regierungspalastes, dessen ich bereits oben gedachte, der dieser Lanzenhalle ganz nahe steht und der auch in den beiden angegebenen Tafeln in der „*Architecture toscane*“ mit abgebildet ist, halte ich für noch etwas älter. Es ist an demselben offenbar eine Andeutung der so sehr charakteristischen Architectur *Brunelleschi's* zu erkennen.

Allerdings erfolgte dieser Übergang nicht überall gleichzeitig. An manchen Orten hielt man noch länger an den Formen der Spitzbogen-Bauart fest; wie es z. B. an dem prächtigen Grabmale des *Cansignorius Scaliger* auf dem Kirchhofe *Santa Maria antica* zu *Verona* zu sehen ist. *Cansignorius Scaliger* starb, der Inschrift dieses Grabmals zufolge, am 19ten October 1375 und das Denkmal wurde von *Bonini* von *Ampiglione* aus der Diöces *Mailand* erbaut. An demselben sind noch die Spitzbogen und die auf Säulchen ruhenden Statuenhäuschen mit spitzen Giebeln und Pyramiden vorherrschend; allein Säulen und Pilaster sind schon antikisirt und gehören zur Renaissance. Ich hoffe,

dieses Monument, welches von eigenthümlicher Art ist, einmal in Kupferstich abbilden zu lassen. Die Abzeichnung desselben hätte mir beinahe das Leben gekostet, da ich dabei, ganz gegen die sonstige italienische Gewohnheit, welche den zeichnenden Künstler schützt, von einem Soldaten, der das Abzeichnen des Monuments für eine Entweihung halten mochte, mit blankem Säbel mörderisch angefallen wurde und gewiss wenigstens verwundet worden wäre, wenn mich nicht kaltes Blut vor der Flucht bewahrt und dabei ein Sacristan plötzlich eine Thüre der Kirche dicht neben mir geöffnet und mich hereingerissen hätte.

Ein sehr großes Beispiel vom Festhalten an den Formen und Verhältnissen der Spitzbogengewölbeform, noch am Ende des vierzehnten Jahrhunderts, und selbst noch in späterer Zeit, ist die im Jahre 1386 von dem Herzoge *Johann Galeazzo Visconti* gegründete Cathedralkirche zu *Mailand*: eine der größten Kirchen aller Länder.

Sie hat im Grundrisse die Form der größten Cathedralkirchen von der Spitzbogengewölbe-Bauart, z. B. derer zu *Cöln* und *Strasburg*. Sie hat ein großes Hauptschiff; rechts und links desselben zwei Seitenschiffe; ein Querschiff, welches aus einer Haupt-Abtheilung in der Breite des Hauptschiffs und aus zwei Seiten-Abtheilungen in der Breite der Seitenschiffe besteht; dann ein Chor von gleichen Theilungen und Verhältnissen, wie das Querschiff; über dem im Lichten 18 Meter langen und breiten Quadrate, welches aus dem Durchschnitt der Haupt-Abtheilungen des Hauptschiffs und des Querschiffs gebildet wird, einen colossalen, vom Straßenspflaster bis zum obersten Balcon über 200 Meter hohen Thurm, und dann noch viele zur Verzierung dienende Thurmspitzen und kleinere Thürmchen.

Dieses Riesengebäude ist auswendig ganz aus weißem Marmor; was einen höchst prächtigen Anblick gewährt. Übrigens erstickt es gleichsam in seiner eigenen Gröfse und allzugroßen Überladung mit Ornamenten. Man hat, wenn man es betrachtet, ein drückendes Gefühl von der Verschwendung so ungeheurer Summen; was dann auch erklärt, warum dasselbe mit aller seiner Gröfse und Pracht im Ganzen so wenig Interesse erregt. Gerade die, natürlich auch mit ungeheuern Kosten verbundene *Überladung* ist es aber, die auch der Spitzbogengewölbe-Bauart den Untergang brachte. Es ist lange Zeit an der Kirche gebaut worden, und der Überdruß an der immerfort sich wiederholenden Ornamentirung war wohl auch die Veranlassung, daß man zur Zeit der Rococo-Architectur der Façade der Kirche, auf eine höchst disharmonische Weise, Thüren und Fenster im *Rococostyl* gab.

Durand hat in seiner „Parallele“ pl. 8 einen Aufriss und Grundriss der Kirche gegeben, wobei er an den beiden Ecken der Façade grofse und hohe Thürme zugesetzt hat, die nicht vorhanden sind und die dann die Überladung noch vermehren. Ausserdem ist daselbst der Anfang des Baues, wahrscheinlich durch einen Schreibfehler, in das Jahr 1336 statt in 1386 gesetzt. Es giebt auch ein besonderes Werk über diese Kirche, betitelt: „Nuova descrizione del Duomo di Milano; con prospetti e tavoli.“ Ausserdem findet man in einem in älteren Bibliotheken häufig vorhandenen topographischen Werke, betitelt: „La galerie agréable du monde“ eine bessere und richtigere Abbildung, als die von *Durand*. Man mufs bei den Abbildungen, welche blofs Umrisse der Kirchen geben, nicht übersehen, dafs in der Fronte die schrägen Fortsetzungen der Verzierungen des mittleren Giebels ganz à jour durchbrochen sind. Es ist übrigens hinsichtlich des Mailänder Doms mein Gedächtnifs, über das ich mich sonst nicht zu beklagen habe, unsicher; dasselbe sagt mir, dafs ich, als ich in Mailand zum erstenmale nach dieser Kirche ging, die ich schon aus Abbildungen kannte, sehr neugierig gewesen sei, die Wirkung der so ganz und gar der übrigen Architectur widerstrebenden Rococofenster in der Ausführung zu sehen, bei dem Anblick der Kirche aber sehr erstaunt gewesen sei, diese Fenster gar nicht zu finden, vielmehr die ganze Façade in einem harmonischen Style ausgeführt zu erblicken. Da bekanntlich noch Napoleon an dieser Kirche hat bauen lassen, so wäre es möglich, dafs er die Façade in dieser Art habe verbessern lassen; ich bin aber in der That meiner Sache nicht so gewifs, um nicht die Möglichkeit eines Irrthums einzugestehen. Auch bin ich nach der Erinnerung von dem Gesehenen der Meinung, dafs auf der Spitze des grofsen Thurms nicht eine colossale Statue, sondern ein kleiner Balcon, zu dem man bequem kommen konnte, befindlich sei.

Der Bau dieses Doms soll von deutschen, niederländischen und französischen Architecten geleitet worden sein; seine Architectur nähert sich theilweise sehr der Spitzbogengewölbe-Bauart. Um von der Pracht und Ausdehnung der Kirche eine Vorstellung zu geben, wird behauptet, dafs *Viertausend* grofse und kleine Statuen zu ihrer Ausschmückung dienten, von welchen *Zweihundert* über Lebensgröfse.

Der Herzog *Galeazzo Visconti* hat noch zwei andere grofsartige und prächtige Bauwerke ausführen lassen; nemlich die *Certosa* bei *Pavia* und die Brücke über den *Tessino* in *Pavia*.

Diese Brücke ist eine der schönsten, welche es giebt, und überhaupt

eins der bedeutendsten Bauwerke. *Durand* hat auf der 23ten Tafel seiner „*Parallele*“ einen Aufriss und einen Durchschnittsriß davon gegeben. Sie ist zwischen den Ufern 187,2 Meter lang und 23 Meter breit. Die bedeutende Breite kommt daher, daß die Brücke nicht allein eine 11,2 Meter breite überwölbte Fahrbahn, sondern noch zu beiden Seiten derselben überwölbte, auf Säulen ruhende Arcaden für die Fußgänger hat. Über der Fahrbahn sowohl, als über den Arcaden, sind Plateformen, die man ebenfalls passiren kann und auf welchen man eine schöne Aussicht hat. Da das Gewölbe der Fahrbahn höher ist, als die Gewölbe der Arcaden, so wird ersteres durch runde Fensterrosetten über den Arcaden-Plateformen von den Seiten erleuchtet, während auch zwischen den Säulen und Spitzbogen der Arcaden Licht auf die Fahrbahn fällt. Der eigentlichen Brückenbogen sind sieben; und zwar sind es, nach der *Durand*'schen Abbildung, über gleichseitigen Dreiecken construirte Spitzbogen von 21,5 Meter weit. Ich sage: nach der *Durand*'schen Abbildung; denn nach *meiner* Erinnerung sind die Spitzbogen nicht ganz so steil, sondern, etwa wie die oben beschriebenen sicilianischen Spitzbogen, aus dem dritten Theil des Durchmessers gezeichnet. Die Pfeiler sind 5 Meter dick. An den Ufern schliessen sich die Bogen nicht unmittelbar an die Landwiderlagen, sondern es stehen noch an denselben Pfeiler, schwächer als die Mittelpfeiler: um so viel, als die Breite einer Bogen-Öffnung beträgt. An den Köpfen der Brücke sind thurmartige, um ein Stockwerk höhere Gebäude, die in der Mitte, in der ganzen Weite der Fahrbahn und der sie bedeckenden Spitzbogenwölbung, geöffnet sind.

Man kann nicht sagen, daß die Bauart dieser Brücke ganz der schulgerechten Spitzbogengewölbe-Bauart entspräche; aber sie ist schön, harmonisch und dabei sehr zweckmäfsig; auch vortrefflich ausgeführt. Die Brücke war, als ich sie sahe, sehr wohl erhalten. Sie ist frei von Überladung mit nichts sagenden Verzierungen; und doch von den schönsten Formen und Verhältnissen, höchst dauerhaft, und dabei elegant und prächtig. Ich rechne die Brücke zu den ersten architectonischen Merkwürdigkeiten Italiens. Ihre Bauart ist nicht eine Mischung von byzantinischer, oder antiker Spitzbogengewölbe-Bauart, sondern ein eigenthümlicher reiner Spitzbogengewölbestyl, und insofern unterscheidet sie sich von dem in jener Zeit, am Ende des vierzehnten Jahrhunderts, in Italien immer allgemeiner werdenden Bausystem, welches eine offenbare Annäherung an die Renaissance und eine Vermischung des Spitzbogengewölbestyls mit derselben ist.

In einem hohen Grade findet dagegen diese Mischung bei einem merkwürdigen Gebäude aus eben der Zeit Statt: bei der Kirche *San Francesco* zu *Rimini*. Ich meine damit nicht die theilweise Modernisirung dieser Kirche durch den bekannten Architecten *Leo Batista Alberti*, der von 1398 bis 1472 lebte, sondern diejenigen Theile dieses grossen Gebäudes, welche von ihrem ersten Bau, der am Ende des vierzehnten Jahrhunderts ausgeführt wurde, noch übrig sind. Sie hat eigentlich die alte Basilikenform; nur dafs neben dem Hauptschiffe keine Seitenschiffe, sondern an deren Stelle Capellen abgetheilt sind, die sich mit sehr grossen Spitzbogen nach dem Hauptschiffe hin öffnen. Diese Spitzbogen werden aber von Pfeilern getragen, in welchen übereinander drei Nischen sind, mit antikisirten Pilastern eingefafst, und Statuen bergend. Die Nischen, mit ihren Pilastern, bilden aber selbst wieder einen colossalen Pilaster, der einen sehr grossen Knauf von corinthischer Art hat und, statt durch eine Basis, von einem Paar Elephanten, oder von grossen Fruchtkörben, an welchen Genien stehen, getragen wird. Die Capellen, und durch dieselben die Kirche, werden von Spitzbogenfenstern, in den Bogen mit durchbrochener Arbeit, erleuchtet. Die Decken der Kirche sind, mit Ausnahme der des Chores, welches durch eine halbkreisförmige Absida gebildet wird, nicht überwölbt, sondern von Holz. Diese Architectur hat nun *Alberti* im Jahre 1447 mit einer altrömischen, einem Triumphbogen ähnlichen Façade und mit dergleichen Rundbogenhallen an den Seiten maskirt. Diese Veränderungen gehören der Zeit der sogenannten Wiedergeburt der Künste an, welche *Alberti* herbeiführen half. Die Kirche giebt zu erkennen, dafs man in der Zeit ihrer Erbauung nach etwas Neuem suchte, dafs man das Übliche nicht mehr genügend fand und dafs so die Rückkehr der altrömischen Kunst vorbereitet wurde. *Seroux d'Agincourt* hat von der Kirche auf der 51ten Tafel der „Architectur“ mehrere Abbildungen gegeben.

In dieselbe Zeit setze ich auch die innere Verzierung des Dogenpalastes zu *Venedig*, wo sich die Nachahmung der altrömischen Ornamentik und derjenigen der Spitzbogengewölbe-Bauart eigenthümlich vereinigen. Das untere Stockwerk hat halbkreisförmige Bogen; das nächst höhere wieder Rundbogen, mit antikisirenden Pilaster-Einfassungen; das obere endlich wieder rechteckige Fenster-Öffnungen, mit sehr reich verzierten antikisirenden Pilastern. Die Stockwerke sind durch antike Gesimse getheilt, welche Architrave, Friese und Carniese haben und mit Ornamenten verziert sind, die man dem römischen Alterthume entlehnte; so dafs dieser Theil des Gebäudes (ich habe dabei be-

sonders einen am Canal *del Orfano* liegenden Flügel an seiner Hofseite im Auge) eigentlich schon dem Zeitalter der Renaissance angehört. Man meint, in diesem Theile des Dogenpalastes das Vorbild des prächtigen, wohlbekannten Theils des *Heidelberger Schlosses* zu sehen. Der Styl ist ungemein reich an Architecturmotiven, die sich, mit verbesserter Anwendung, trefflich benutzen lassen.

Indem wir also nun bis zu der Zeit gelangt sind, wo eine neue Bauart beginnt, oder vielmehr eine alte Bauart wieder neu wird, will ich mit der Beschreibung eines Bauwerks, für welches ich eine große Vorliebe habe, und welches ebenfalls in die Übergangsperiode zu der Renaissance gehört, schließen.

Manche mittelalterliche italienische Kirchen liefern in prächtiger Aufstellung eine ganze Kunstgeschichte; nemlich durch die große Zahl von Seitencapellen aus ganz verschiedenen Zeiten, deren Bauart sie darstellen und welche oft erst viele Jahrhunderte nach der Erbauungszeit der Kirche entstanden.

Eine solche Kirche ist z. B. die schon oben erwähnte des heiligen *Antonius* zu *Padua*, an welcher sich Capellen aus den früheren Zeiten der Kirche und aus den spätern der Renaissance in glänzender Ausstattung befinden. In die Zeit des Überganges aus dem einen in den andern Styl gehört die Capelle der *Santa Fenice*. (*Kugler* nennt sie, wie ich glaube irrigerweise, Capelle *Felice*.) Sie wird, was Erfindung und Ausführung betrifft, in *Padua* dem *Giotto* zugeschrieben. *Kugler* sagt, die Wandgemälde in derselben rührten von *Aldighiero da Zevio*, einem entschiedenen und geistreichen Nachfolger *Giotto's* her; was wohl damit verträglich ist, daß dieser das Ganze angegeben und geleitet haben mag.

Die Architectur der Capelle besteht nicht bloß aus der Verzierung einer innern Räumlichkeit, sondern eigentlich aus einem ganzen Gebäude, mit einer Fronte und einem ganz dazu gehörigen innern Bausysteme. Die Fronte ist in zwei Stockwerke getheilt. Das untere Stockwerk wird durch sechs schlanke Säulen gebildet, deren Schäfte aus einem Stücke glänzenden röthlich-hellbraunen Marmors bestehen. Die Knäufel dieser Säulen, die vergoldet sind, haben eine nahe Verwandtschaft mit der corinthischen Säulen-Ordnung. Aus diesen Knäufen entspringen fünf Spitzbogen mit zierlichen Einfassungen. In den Dreiecken zwischen diesen Spitzbogen sind sehr hübsche Rosetten von durchbrochener Arbeit, und das Stockwerk ist durch ein schmales, geschmackvolles Gesims abgetheilt. Der Grund ist überall hellbraun und die Verzierungen sind vergoldet. Das zweite Stockwerk ist eine geschlossene Wand, welche die innern Gewölbe verdeckt. Sie ist mit fünf Statuen von Heiligen, auf Tragsteinen von

Blätterwerk und unter Thronhimmeln, im Style der Spitzbogengewölbe - Bauart geschmückt. Alles ist hellbraun und bräunlich weiß. Der Grund zwischen den Statuen, oder vielmehr zwischen den Säulchen, die deren Thronhimmel tragen, ist mit hellbraunen und weißen Schuppen bemalt. Über den Thronhimmeln läuft ein antikes, sehr schönes, aus Architrav, Fries und Carnies bestehendes Gesims her, und über diesem Gesimse stehen vier kleine Statuen. Zwischen denselben ist, aufrechtstehend, freies antikisirtes Blätterwerk, welches vergoldet ist. Die kleinen Statuen stehen vertical über den Säulen, während die untern, größern Statuen, mit den Tragsteinen, auf welchen sie stehen, gerade die Spitzen der Bogen zwischen den Säulen berühren. Das Innere ist mit drei Kreuzgewölben bedeckt. An der langen Wand der Fronte inwendig sind gegenüber ebenfalls fünf Spitzbogen, die von angeblendeten Säulen getragen werden. Vor dem mitteln steht auf einer, sieben Stufen hohen Freitreppe der Altar, mit Statuen. Unter den vier andern Spitzbogen stehen, hoch an den Wänden, Sarcophage auf Kragsteinen. An beiden schmalen Seiten sind verzierte Chorstühle, von der Art, wie sie in der Spitzbogengewölbe - Bauart vorkommen, mit Giebeln über sich. Der Raum über diesen Giebeln ist mit Wandgemälden ausgefüllt. Die Gurtbogen der Gewölbe sind mit Rosetten bemalt, aus welchen (einer um die andere) kleine Heilige hervorsehen. Der Grund der Gewölbe ist dunkelblau, was jedoch etwas mit Hellbraun gebrochen ist, und mit goldnen Sternchen besäet. Auf diesem Grunde sind in jedem Kreuzgewölbe vier Medaillons, oder vielmehr vier vergoldete Scheiben, mit hellbraunen Einfassungen. Auf diesen Goldgründen sind im mittlern Gewölbe die Begleiter der vier Evangelisten (Engel, Adler, Ochs und Löwe) abgebildet; in dem Gewölbe rechts sind die vier Evangelisten und in dem links die vier Kirchenlehrer vorgestellt. In den Dreiecken zwischen den Rückwand - Spitzbogen sind ebenfalls Medaillons, auf deren Goldgrund Heilige stehend gemalt sind. Aller übrige Wandraum ist mit Wandgemälden bedeckt, welche biblische Gegenstände vorstellen.

Die Beleuchtung des Innern giebt ein hohes Fenster in der Seitenwand rechts (wenn man vor der Capelle steht), wenn ich nicht irre, von Westen her. Über die ganze Erscheinung ist ein wunderbar warmer hellbrauner Ton wie ausgegossen, der durch die vielen Vergoldungen einen eigenthümlich zarten Schimmer erhält und durch das Ultramarinblau der Wölbungen und die zarten, sehr harmonischen Farben der Wandgemälde sehr schön gleichsam ergänzt oder gehoben wird.

Kein Baustyl hat wohl einen so grossen Reichthum an schönen und merkwürdigen Monumenten hinterlassen, als die mittelalterliche italienische Bauart. Man könnte Folianten mit ihren Beschreibungen und Abbildungen füllen, und mehrere Menschenleben würden nicht hinreichen, sie zu vollenden. Die Litteratur der Kunst und Wissenschaft hat noch wenig davon geliefert; denn es herrschte seit der Wiedergeburt der altrömischen und griechischen Bauart ein für allemal ein blindes Vorurtheil gegen einen Styl, der mehrere Jahrhunderte in prächtigen Bauwerken geblüht hatte, den man aber für ein ganz incorrectes, verwerfliches Product eines durchaus verdorbenen Geschmacks erklärte.

Allerdings artete diese Bauart in ihrer letzten Zeit aus, indem sie sich bald eine ganz übermässige und geistlose Ausladung mit Ornamenten, noch dazu von colossalen Verhältnissen, zu Schulden kommen liefs, wie z. B. am Dome zu *Mailand*, theils die grössten, an Ungereimtheit grenzenden Ausschweifungen der Phantasie sich gestattete; wie z. B. an der Kirche von *San Francesco* zu *Rimini*.

Eine directe Nachahmung dieser Bauart in unserer Zeit würde auch nicht zu loben sein; wenigstens gewifs nicht an dem Äufseren der Gebäude. Wer aber die ungemein zahlreichen, oft wunderschönen Architecturmotive, die ihr eigenthümlich sind, aufzufinden und zu verstehen weifs, wird darin Schätze für moderne Anwendungen finden, wie keine andere Bauart in dem Maafse sie ihm bieten kann.

Cassel im August 1850.

Über die italienische Bauart zur Zeit der Wiedergeburt der Künste (Renaissance).

(Vom Oberbaumeister *Engelhard* zu Cassel in Hessen.)

(Besonders abgedruckt aus *Crelle's* „Journal für die Baukunst, Band XXIX. Heft 3.“)

Wenn von einer Zeit der Wiedergeburt der Künste in Italien die Rede ist, darf man im Allgemeinen nicht annehmen, daß es jemals eine Kunstperiode in Italien gegeben habe, wo die antike Kunst ganz vernichtet und vergessen gewesen wäre. Abgesehen davon, daß ihre Denkmäler, in beträchtlicher Zahl, der Zerstörung durch barbarische Kriege und durch die Wirkungen der Elemente im Laufe der Jahrhunderte entgangen waren, so war auch die Achtung und das Studium der Kunst des Alterthums nie ganz erloschen.

Die byzantinische Bauart, die während und nachdem Italien durch barbarische Völkerstämme überschwemmt worden war, dort herrschte, war nichts anderes als eine Fortsetzung der altrömischen Bauart. Ich glaube an andern Orte (Wiener allgemeine Bauzeitung 1844 S. 141) nachgewiesen zu haben, daß für dasjenige Gebäude, welches in Italien als Hauptrepräsentant der byzantinischen Bauart betrachtet werden muß, nemlich die *Marcuskirche in Venedig*, ungeachtet ihres andern Zweckes, dennoch die architektonischen Motive von den prächtigen Thermen altrömischer Kaiser entlehnt worden sind.

Eben so hat auch die Spitzbogengewölbe-Bauart, in der Zeit, wo sie im übrigen Europa, mit Ausschluss jedes andern Baustyls, Sitte war, niemals in Italien die altrömische Bauart, wenigstens nicht den aus ihr entstandenen byzantinischen Baustyl, ganz verdrängt; sie amalgamirte sich vielmehr mit dem letzteren und es entstand daraus ein neuer, höchst phantasiereicher und prächtiger, wenn auch in seinem inneren Systeme nicht ganz consequenter Baustyl, der von dem Spitzbogengewölbestyl im übrigen Europa sehr wesentlich verschieden war. Dieser Styl hat viele sehr interessante Monumente durch ganz Italien, besonders in kirchlichen Gebäuden hinterlassen. Ich möchte als besonders hervortretende Denkmale derselben unter den Kirchen besonders die Kirche des heiligen *Antonius* zu *Padua*, ihrem Äußern und Innern nach, so wie die

Domkirchen zu *Orvieto* und *Siena*, von den profanen Bauwerken aber den Dogenpalast zu *Venedig* nennen. An diesen Gebäuden, so wie an allen andern von derselben Bauart, zeigen sich unverkennbar Motive altrömischer Architektur.

Es ist also die Zeit der Wiedergeburt der alten Kunst nicht etwa ein bloßer Augenblick, wo sie gleich einem Phönix aus der Asche wieder entstanden wäre, sondern es ist vielmehr eine Zeit, wo sich gleichsam die mannichfach vertheilten und verzogenen Fäden der alten Kunst wieder zu einem schönen harmonischen Gewebe, welches Fremdartiges, Widersinniges von sich abzuhalten bemüht war, vereinigten. Da aber die Zurückweisung fremdartiger Motive, die einmal mit Sitte und Gewohnheit sich verschwistert hatten, nicht ganz möglich war, so erhielt die Kunst der Renaissance einen gewissen Reiz der Mannichfaltigkeit von Formen und Verzierungen, auch selbst von geistiger Bedeutsamkeit, welcher ihr keinesweges Nachtheil brachte, vielmehr ihr Interesse erhöhte.

Die Kunst, welche in Italien im funfzehnten und sechszehnten Jahrhunderte entstand und blühte, ist es, welche die moderne Zeit meint, wenn sie sagt, daß eine Nachahmung der Kunst der Renaissance der gegenwärtige Kunststyl sei.

Bei einer solchen Kunst-Entwicklung ist immer die Ursache ihrer ersten Entstehung, oder ihr Grundmotiv, von großem Interesse. Leider hat die Kunstgeschichte des Mittel-Alters nur zu viele dunkle Stellen, über welche die Kunstdenkmäler jener Zeit nicht immer nach Jahreszahl und Persönlichkeiten genaue und bestimmte Auskunft geben, während die spärlichen schriftlichen Quellen voll Irrthümer sind, die noch durch die Vorurtheile der Verfasser der schriftlichen Nachrichten vergrößert werden.

Diesem Vorwurfe kann auch *Vasari* nicht entgehen, der im Jahre 1512, also noch bei Lebzeiten *Raphaels* von *Urbino*, welcher 1520 starb, geboren wurde, und der nicht lange nach dem Schlusse des Zeit-Alters, welches man gewöhnlich als den Schluß des Mittel-Alters betrachtet, sein Buch der Lebensbeschreibungen der Maler, Bildhauer und Architekten schrieb.

Vasari sagt in seiner Lebensbeschreibung des Florentinischen Bildhauers und Architekten *Philipp Brunelleschi*, in Betreff des Wieder-Auflebens der antiken Baukunst, daß dieser Künstler zwar unscheinlich von Person, aber von einem so erhabenen Talente gewesen sei, daß man sagen könne, er sei vom Himmel gesandt, um der Baukunst eine neue Gestalt zu geben,

nachdem sie Jahrhunderte lang eine entartete Form gehabt habe, in welcher die damaligen Zeitgenossen viele Reichthümer übel angewendet hätten, indem sie Gebäude ohne Regelmäßigkeit, mit schlechten Verhältnissen, jämmerlicher Zeichnung, den wunderlichsten Motiven, gänzlichem Mangel an Grazie und den allerschlechtesten Verzierungen gebaut hätten: ein Urtheil, welches in der That nicht auf so viele schöne und prächtige Productionen der mittelalterlichen italienischen Baukunst, z. B. auf die von *Giotto* paßt, der von 1276 bis 1336 lebte.

Erste Epoche der Wiedergeburt der griechisch-römischen Baukunst unter *Brunelleschi* und seinen Nachfolgern, im Laufe des funfzehnten Jahrhunderts.

Brunelleschi, 1377 geboren und 1446 gestorben, wird gewöhnlich als der Schöpfer des sogenannten *Florentinischen Styls* betrachtet; und dieser Baustyl kann füglich als die erste deutlich geformte Übergangsstufe des mittelalterlichen Baustyls zu der wiederauflebenden antiken Baukunst angesehen werden. Merkwürdig ist es aber, daß diejenigen Florentinischen Gebäude, welche man gewöhnlich für Werke *Brunelleschi's* hält, der früheren mittelalterlichen Bauart weniger verwandt zu sein scheinen, als die etwas spätern von *Leon Batista Alberti*, von *Benedetto da Majano*, *Simon Pollajolo (Cronaca)*, *Michelozzo Michelozzi* und Andern, welche als die späteren Koryphäen dieser Bauart betrachtet werden dürfen.

Dabei läßt sich auch nicht leicht annehmen, daß eine Bauart, die sich so wesentlich unterschied, ganz allein von dem Genius eines einzelnen Künstlers hervorgebracht worden sei, wenn dieser Genius auch zu denen gehörte, denen *Vasari* eine ungemessene Verwegenheit (*smisurata terribiltà*) zuschreibt. Wenigstens möchten solche Talente von besondern Zeit-Umständen begünstigt werden müssen.

Der Florentinische Baustyl herrschte auch nicht in *Florenz* allein: es finden sich vielmehr in den Städten Ober-Italiens, besonders in *Bologna*, so wie auch in *Venedig*, viele schöne Denkmäler desselben, und man muß daher als wesentliche Förderung dieses Styls, den Reichthum des Bürgerstandes, der damals in diesen Städten so sehr zugenommen hatte, betrachten; um so mehr, da es bekannt ist, wie sehr die reich gewordenen bürgerlichen Familien (zu welchen auch der Adel von *Venedig*, *Florenz*, *Siena* u. a. O. zu rechnen ist, weil er bürgerliche Gewerbe, namentlich Handel trieb) Künste

und Wissenschaften liebten und förderten. Man denke nur z. B. an die *Mediceer*. Da sich dieser bürgerliche Reichthum in *Rom* und *Unter-Italien* damals wenigstens nicht in eben dem Maasse fand, findet sich daselbst auch die Florentinische Bauart nicht. Auch hat sie sich aus dem obigen Grunde vorzüglich an profanen Gebäuden, namentlich an Wohngebäuden und Palästen gezeigt.

Der bedeutendste Palast, welchen *Brunelleschi* in *Florenz* erbaute, ist der jetzige großherzogliche Palast, oder, wie er noch in gerechtem Andenken an seinen ersten Erbauer heisst, der Palast *Pitti*. (*Architecture Toscane par A. Grandjean de Montigny et A. Famin. pl. 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8.*) Er wurde von *Lucas Pitti*, einem reichen Florentinischen Bürger, nach den Zeichnungen *Brunelleschi's*, der sich dabei zur technischen Ausführung des Beistandes des Architekten *Lucas Fancelli* bediente, erbaut, nach *Pitti's* Tode aber von dessen Erben an die Prinzessin *Eleonora von Toledo*, Gemahlinn *Cosimus I.* von *Medici* verkauft. Der Palast war noch unvollendet und es wurde dessen Bau von dem Architekten und Bildhauer *Bartolomeo Ammanati*, der 1511 (also neun Jahr vor Raphaels Tode) geboren war und 1592 starb (also 148 Jahre nach *Brunelleschi's* Tode), fortgesetzt. Von *Ammanati* rührt hauptsächlich die Arcadenverzierung des innern Hofes her, die nicht mehr der eigenthümlichen sogenannten Florentinischen Bauart angehört, also nicht für ein Werk *Brunelleschi's* gehalten werden darf. Auch nach *Ammanati's* Zeit ist von den spätern Großherzogen noch Manches an dem Palaste verändert und zugesetzt worden.

Wer dieses Gebäude nur aus geometrischen Abbildungen und nicht in der Wirklichkeit kennt, wird schwer begreifen, wie dasselbe so sehr berühmt sein könne, da es, wenigstens in seiner äußern Erscheinung, so höchst einfach ist, daß man in den drei Stockwerken kaum ein Paar verschiedene Motive bemerkt. Aber es ist unglaublich, wie schön sich dieser Palast in freier Luft ausnimmt. Die vorspringenden Flügel, welche mit der verminderten Breite des obern Stockwerks in der perspectivischen Ansicht eine wunderschöne Pyramidirung bilden: die Stellung auf einem ansteigenden Boden: endlich die schöne, solide Ausführung: alles Das in italienischem Licht und italienischer Luft, ist bezaubernd. Sonst hat die Architektur des Palastes eigentlich nur drei verschiedene Motive: die mit überhöheten Bogen überwölbten Fenster und Thüren: die ganz ähnlichen Kranzgesimse, mit ihren Dockengeländern, und die Mauerquadrirung. Die Ausfüllung der Bogenthüren des untern Stockwerks mit mannichfach gegliederten Fenster-Einfassungen mit Be-

dachungen sind ohne Zweifel später als *Brunelleschi*, und wahrscheinlich auch von *Ammanati*.

Weit reicher in der Erfindung sind dagegen die Paläste *Nicolini* und *Guadagni* in *Florenz*, die man gleichfalls *Brunelleschi* zuschreibt. (*Architecture Toscane* pl. 69, 70 und 71, so wie 29.) An denselben findet man schon antike Säulenstellungen und complicirtere Gesimse und Gliederungen; auch mannichfaltigere Mauerwerksconstructionen in den Façaden. Die zierlichen Ornamente an der Façade des Palastes *Guadagni*, welche die „*Architecture Toscane*“ darstellt und von denen sie sagt, sie seien in *sgrufitto* (d. h. auf schwarzen Frescogrund, der weiß oder grau überzogen ist) schraffirt ausgeführt, scheinen mir nicht alle im Character der Zeit *Brunelleschi's* zu sein. Ich erinnere mich dieses Palastes nicht, und weiß nicht, ob sie treu wiedergegeben sind; auch können sie wohl später, nach der Erbauung der Façade, hinzugefügt sein.

Es ist interessant, hiermit die Schöpfungen des Architekten *Leon Batista Alberti*, der in der Zeitfolge zunächst nach *Brunelleschi* kommt, zu vergleichen. *Alberti* war 1398, also 22 Jahre später als *Brunelleschi* geboren und kann daher immerhin schon als ein Nachahmer des Letzteren betrachtet werden. Man wird ihm dieses Prädicat nicht entziehen können, wenn man den von ihm oder den nach seiner Zeichnung erbauten Palast *Rucellai* (*Architecture Toscane* pl. 21.) vergleicht. Aber er war kein geistloser Nachahmer; wie es auch von einem Manne wie *Alberti*, der nicht bloß Künstler, sondern auch Schriftsteller war, erwartet werden durfte.

Man sieht an dem Palaste *Rucellai* schon eine reichere Anwendung antiker Baukunst, als an den Werken *Brunelleschi's*: ob auch eine besser verstandene, dürfte sich nicht unbedingt bejahen lassen. *Alberti* hat in den drei Stockwerken Säulenstellungen angebracht, und zwischen denselben zwar vollständige Gesimse, aber keine Piedestale; was er doch, wenn er den antiken Mustern, z. B. dem Colosseum zu Rom, dem Theater des Marcellus u. a. treu folgen wollte, nicht thun durfte. Hätte er aber Piedestale und eine mit ihnen durchgehende Brüstung angebracht, so wären, weil die durch das Bedürfnis gegebene Höhe der Stockwerke deshalb nicht vermehrt werden konnte, die Säulen so niedrig und schmal geworden, daß sie, als unfähig zum Tragen, das Auge beleidigt hätten; oder man hätte von den antiken Verhältnissen abgehen müssen; was wiederum sehr störend für den Gewohnheitssinn gewesen wäre. So wie die Anordnung ist, sieht es aus, als wenn die Fenster

bis auf den Fußboden der Zimmer hinabreichen. Denn niemals kann ein aus Carnies, Fries und Architrav bestehendes Gesims eine Fensterbrüstung vorstellen. *Brunelleschi* hat Dieses an seinen Palästen wohl gefühlt und deshalb wahrscheinlich die Säulenstellungen in allen andern wie dem obern Stockwerke vermieden; und der Palast *Guadagni* hat sehr wohl proportionirte Brüstungen. Aber *Alberti* hätte den von ihm gemachten wesentlichen Fehler vermeiden und, nächst wirklich größerer Einfachheit, dennoch eine größere Mannichfaltigkeit erlangen können, wenn er die Aufgabe so schön zu lösen gewußt hätte, wie in neuerer Zeit *Durand*, der zwischen den Stockwerken auf das Architrav keinen Fries und kein Carnies, sondern unmittelbar die Brüstung und auf diese die Säulenstellung des nächsten Stockwerks setzte. Man stelle sich diese Veränderung an dem Palaste *Rucellai* vor, und zwar an der Stelle der schweren Carniese und gedrückten Friese zwischen den Stockwerken so schön verzierte und proportionirte Brüstungen, wie am Palaste *Guadagni*, und man wird nicht läugnen können, daß dadurch das Ganze sehr gewinnen müßte.

Die reiche Auszierung des innern Raums der Bogenfenster des Palastes *Rucellai*, mit ihrer Unter-Abtheilung in kleinere Bogen, hat offenbar in den auf gleiche Weise abgetheilten Spitzbogenfenstern ein mittelalterliches Motiv. Sie kommt auch vor an den Florentinischen Palästen dieser Zeit, die noch etwas später als die Werke *Alberti's* entstanden. Es ist demnach zu verwundern, daß sich diese mittelalterliche Nachahmung in den Werken der Nachahmer *Brunelleschi's* und nicht in seinen eigenen, z. B. in den erwähnten Palästen *Pitti*, *Nicolini* und *Guadagni* findet. Eben so findet man die Auszierung in den nach dieser Bauart in andern oberitalienischen Städten, z. B. in *Bologna*, ausgeführten Palästen. Dies versucht mich sehr, zu glauben, daß sie ehemals auch in den genannten Palästen *Brunelleschi's* vorhanden war, aber zerstört worden sei; und zwar aus dem einfachen Grunde, weil sie, wie der Augenschein in dem Innern der Paläste, wo sie sich befindet, zeigt, den Zimmern sehr viel Licht entzieht.

Ehe ich den Palast *Rucellai* verlasse, will ich noch bemerken, daß *Vasari* von seinem Zeitgenossen *Alberti*, den er hinsichtlich seiner architektonischen Verdienste nicht sehr günstig beurtheilt, sagt, er habe zu der Ausführung seiner Bauwerke einen Architekten *Silvester Fancelli* zu Hülfe genommen. Ob dies derselbe Künstler sei, den *Vasari*, in gleichem Verhältnisse zu *Brunelleschi*, unter dem Namen *Lucas Fancelli* anführt, läßt sich nicht entscheiden.

Sollte man übrigens denjenigen Palast bezeichnen, der gewöhnlich als der erste Repräsentant der Florentinischen Bauart angesehen wird, so wäre der Palast *Strozzi* in *Florenz* zu nennen (*Architecture Toscane* pl. 15, 16, 17, 18). Es liefs ihn *Philipp Strozzi*, genannt *der Alte*, bauen und beauftragte mit dem Modelle dazu den Florentinischen Bildhauer und Architekten *Benedetto da Majano*, der aber während der Ausführung starb; worauf *Simon Pollajuolo*, genannt *Cronaca*, damit beauftragt wurde. *Benedetto da Majano* war 1444, also im Todesjahre von *Brunelleschi* geboren und starb 1498. *Cronaca* wurde 1454 geboren und starb 1509. Es waren also beide etwas ältere Zeitgenossen von *Raphael*, der 1483 geboren ist. Die Abbildung dieses Palastes in der *Architecture Toscane* ist nicht ganz treu, und ich habe, indem ich solche mit einer von mir selbst zur Stelle sorgfältig aufgenommenen Zeichnung vergleiche, zu bemerken, dafs der Fries unter dem Hauptgesims nur ungefähr halb so hoch ist, wie angegeben, und dafs ferner die Verhältnisse in der Anschauung weniger steil sich zeigen; was freilich mit daher kommt, dafs die Kranzgesimse wegen ihres beträchtlichen Vorsprunges, wenn man das Gebäude von unten ansieht, etwas von der Höhe jedes Stockwerks dem Auge entziehen. Ausserdem sind auch die Mauerquadrirungen nicht so sehr unregelmäfsig, wie sie im untern Stockwerke angegeben sind. Besonders ist zu erinnern, dafs die Überwölbungen der Fenster der beiden obern Stockwerke in ihrer Überhöhung nicht die Spitzbogenform haben, die sehr unharmonisch zu allen übrigen Formen sein würde, sondern dafs vielmehr die Überhöhung ebenfalls kreisförmig ist und dadurch hervorgebracht wird, dafs der Mittelpunkt der äufsern Gewölblinie etwas höher liegt, als der der innern Bogen.

Die Anordnung dieses Palastes ist eigentlich, wenigstens in seiner äufsern Seite, sehr einfach. Die beiden obern Stockwerke haben jedes neun Bogenfenster, welche je zwei kleinere Bogen enthalten; das untere Stockwerk hat ein Bogenportal und acht rechteckige Fenster. Die Anordnung enthält kein Motiv, welches nicht schon in den obenerwähnten Palästen von *Brunelleschi* und *Alberti* vorkäme, man müfste denn das prächtige Dachgesims dazu rechnen, durch welches *Cronaca*, nach *Vasari*, ein antikes Gesims, das sich zu Rom in *Spoglio Christo* befindet, nachgeahmt haben soll. Von *Cronaca* ist auch die Auszierung des innern Hofes des Palastes, der im untern Stockwerke mit corinthischen Säulen, welche Kreuzgewölbe und Kappengewölbe tragen, umgeben ist; wie sich dies auch schon in dem von

Brunelleschi erbauten Palaste *Nicolini* und in vielen andern Palästen von dieser Bauart findet: nach dem Vorbilde mittelalterlicher Paläste, welche diese Anordnung wohl schon von den *Cavädien* der antiken römischen Häuser erbten. Über den offenen Arcaden befinden sich dann in den Florentinischen Gebäuden dieser Zeit gewöhnlich mit Fenstern verschlossene Gänge zur Communication mit den Zimmern der Bel-Etage, während das dritte Stockwerk wieder offene, mit Holzverbindungen horizontal überdeckte Arcaden hat.

Ein Zeitgenosse von *Majano* und *Cronaca* ist *Giuliano da Sangallo* (nicht zu verwechseln mit dem spätern *Antonio da Sangallo*). *Giuliano* ward 1443 geboren und starb 1517 (also drei Jahre vor *Raphael*). Von ihm ist der Palast *Gondi* in *Florenz* (Architecture Toscane, pl. 51, 52, 53, 54 und 55), in demselben Architekturstyl wie *Brunelleschi's* Werke. Unter den Quadernwölbungen der Bogenfenster der beiden obern Stockwerke sind zunächst breite gegliederte Einfassungen, aber in den Fenstern sind keine kleinen Bogen-Abtheilungen. Merkwürdig ist an der Façade die Unregelmäßigkeit der Stellung der Hausthüren. Der Palast hat sechs Fenster in den obern Stockwerken, im untern vier Fenster und zwei Hausthüren, deren eine unter dem dritten Fenster, die andere unter dem sechsten Fenster, also nicht regelmäfsig angebracht ist; was gar nicht gut aussieht. Wahrscheinlich hatte man den Plan, den Palast nach links noch um zwei Fenster zu verbreitern; sonst hätte man den Thüren leicht eine bessere Stellung unter dem zweiten und vierten Fenster geben können. Diese Anordnung führt auf eine Eigenthümlichkeit des Florentinischen Styls, die denselben sehr von der frühern mittelalterlichen Bauart unterscheidet. Es ist dies das schon von *Brunelleschi* ausgehende System, alle Fenster eines Stockwerks gleich grofs zu machen und alle in gleichen Zwischenräumen anzubringen. Der mittelalterliche Architekt baute die Façade gleichsam von Innen nach Aussen: der Florentinische Architekt dieser Zeit mehr von Aussen nach Innen; oder mit andern Worten: er ordnete erst die Façade nach bestimmten Gesetzen und Regeln an, und nöthigte dann die Grundrisse, sich danach zu fügen: ein System, welches leider! von *Brunelleschi's* Zeit an, durch alle Modificationen der modernen Bau-Arten, mit geringen Ausnahmen, bis in die unsrige gewährt hat, wo erst einzelne geniale Architekten sich davon loszumachen streben. Es ist zwar nicht zu läugnen, dafs eine solche Regelmäfsigkeit einen gewissen Effect macht, eben wie eine Fronte eines vollkommen gleichförmig gekleideten und armirten Regiments, aber das System führt auch, wenn man es auf alle Gebäude-

Arten anwendet, zu einer Einförmigkeit, die um so weniger erfreulich ist, da sie die innere Einrichtung der Gebäude tyrannisirt, und sie zwingt, Opfer zu bringen, die zu dem Uniform-Effecte in keinem Verhältnisse stehen. Am wenigsten paßt das System für Wohngebäude, mit ihren mannichfaltigen Zwecken und Bedürfnissen. Nur Gebäude und Gebäudetheile, welche ebenfalls einförmig sind, sollten danach geordnet werden; wo denn der Effect auch durch den Begriff der Zweckmäßigkeit erhöht werden würde. So ist die regelmäßige Anordnung einer Säulenhalle und einer Galerie sehr schön, und ohne Veränderung des Motivs ist es nicht passend, die Form zu ändern. Deshalb thut denn die Regelmäßigkeit der innern, mit Säulenhallen und Galerien eingefassten Höfe der Florentinischen Gebäude ungemein wohl, und eben der Palast *Gondi* hat einen zwar kleinen aber sehr zierlichen und schönen Hof.

Wenn man alle merkwürdigen Gebäude von dieser Bau-Art beschreiben wollte, würde viel Raum nöthig sein. Ich will also nur noch des Palastes *Riccardi* in *Florenz*, des Hofes des sogenannten *alten* Palastes daselbst und des Palastes *Piccolomini* und *Spannochì* in *Siena* gedenken.

Der Palast *Riccardi*, einer der größten von dieser Bauart (*Architecture Toscane* pl. 39, 40, 41, 42 und 43), hiefs ursprünglich Palast *Medici* und wurde von *Cosimus I.* von *Medici* zu erbauen angefangen. Man hält ihn für ein Werk von *Michelozzo Michelozzi*, der in der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts lebte. Die Architektur dieses Palastes ist der des Palastes *Strozzi* sehr ähnlich; sowohl im Äußern der Façade, als in der sehr eleganten Anordnung und Auszierung des Hofes. Ursprünglich ging der Palast nur bis zum zehnten Fenster, so daß sein großer Eingang ziemlich in der Mitte war. Die in den übrigen, dem Thorbogen entsprechenden Wölbungen angebrachten, mit architektonischen Gliederungen reich verzierten Fenster sollen von *Michel Angelo Bonarroti* angegeben sein. Das Dachgesims der Façade ist ungemein schwerfällig, und die Hälfte seiner Höhe und Ausladung hätten ihm genügt. Wenn man annimmt, daß es massiv aus Steinen sei, sieht man kaum ein, wie die Mauern des Palastes es zu tragen vermögen.

Der Palast *Piccolomini* in *Siena* (*Architecture Toscane* pl. 89, 90 und 91) erinnert lebhaft an den Palast *Riccardi* und *Strozzi*, und die Auszierung der Fenster der obern beiden Stockwerke sehr an diejenige der Fenster des Palastes *Rucellai* von *Alberti*; so daß die gemeinschaftliche Schule seines Architekten, für welchen man *Francesco di Giorgio* hält, der am Ende des funfzehnten Jahrhunderts baute und also Zeitgenossen von *Majano*,

Cronaca, *Julian von San Gallo*, *Alberti* und *Michelozzo* war, nicht zu verkennen ist. Diese Schule war die Nachahmung der Werke ihres unmittelbaren Vorgängers *Brunelleschi*, unter fortgesetztem Studium der Überreste antiker römischer Baukunst; welche Überreste aber nicht in Wohnhäusern und Privatgebäuden bestanden (denn dergleichen existirten schon damals nicht mehr, und *Pompeji* war noch nicht ausgegraben), sondern in Fragmenten von Tempeln, Triumphbogen, Foren, Thermen und andern öffentlichen Gebäuden.

Sehr ähnlich der Architektur des Palastes *Piccolomini* ist die des Palastes *Spannochi* in *Siena* (*Architecture Toscane* pl. 94). Die Verfasser der *Architecture Toscane* schreiben diesen Palast, eben so wie die schöne Halle *Piccolomini* in *Siena* (pl. 95) dem *Francesco di Giorgio* zu. *Von Rumohr* will, in den „*Italienischen Forschungen* II. Th. S. 193“, alle die vorbenannten Gebäude zu *Siena* dem *Bernardo Rossellini* zuschreiben; aber die Gründe dafür sind so wenig entscheidend, daß sie kaum eine Vermuthung für *Rossellini* und keine Gewißheit geben. Sehr glaublich ist es jedoch, daß die genannten Paläste einem und demselben Meister zuzurechnen sind, da ihr Architektur-Styl durchaus übereinstimmend ist. Dabei gehören sie ohne Zweifel zu den besten Werken dieser Bauart.

Noch gedenke ich des Hofes des *Palazzo vecchio* in *Florenz* (*Architecture Toscane* pl. 32), welchen *Michelozzo Michelozzi* restaurirte, so wie auch den ganzen Palast, der aber erst im Jahre 1565, also etwa Hundert Jahre später, bei Gelegenheit der Verheirathung von *Peter Franz Medici*, dem Sohne von *Cosimus I.*, mit der Schwester des Kaisers *Maximilian*, seine prächtige Verzierung erhielt, die also schon der zweiten Periode der Renaissance angehört. Die Säulen des Hofes, welche die Gewölbe der Halle tragen, sind mit weissen Stuck-Verzierungen auf Goldgrund bedeckt; die Gewölbe der Hallen sind mit farbigen Arabesken auf weißem Grunde geschmückt. Die Waffentrophäen in den Stirnen der Bogenhallen sind golden, so wie auch die Lilien und Einfassungsstäbchen an den äußern Mauerflächen der obern Stockwerke, welche die Quadern-Abtheilungen der schwarzen Mauern bilden, während sich die goldnen Lilien auf azurblauem Grunde absetzen: eine Pracht, von welcher die zweite Periode der Renaissance viele Beispiele liefert.

Daß ich bis hierher aus der ersten Periode der Renaissance nur Beispiele von profanen Gebäuden erwähnt habe, liegt daran, daß sie, durch bürgerlichen Wohlstand hervorgerufen, auch an bürgerlichen Wohngebäuden am meisten sich zeigte. Indessen fehlt es auch nicht an Denkmälern Florentinischer Bauart an

geistlichen Gebäuden. *Brunelleschi* ist berühmt durch die von ihm angegebene Überwölbung der *Tribüne* (so nennen die italienischen Architekten die erhöhten Wölbungen in der Mitte des Kreuzes der Kirchen, wo gewöhnlich der Haupt-Altar steht) der Hauptkirche von *Florenz*, *Santa Maria del Fiore* genannt; welche Überwölbung übrigens nicht so sehr durch ihr System der Construction, als durch ihre colossale Grösse und dadurch, daß sie auf ihrem Scheitel ein Thürmchen oder eine sogenannte Laterne trägt, bemerkenswerth ist. Die Tribüne wird im Grundriss durch ein Achteck von 42 Meter innern Durchmesser gebildet, und allerdings entstehen bei solchen Dimensionen in der Ausführung Schwierigkeiten, von welchen der Architekt bei Werken im Kleinen nichts ahnet. Die Aufstellung von kleinen Thürmen oder Laternen auf die Scheitel der Kirchenkuppeln wurde von jener Zeit an allgemein.

Ein größeres Interesse haben die nach den Angaben von *Brunelleschi* erbauten Kirchen *San Spirito* und *San Lorenzo* in *Florenz*. Bei denselben leuchtet offenbar ein Studium der altrömischen Basiliken hervor, deren Vorbild allerdings auch die bessern christlichen Kirchen in keinem Zeit-Alter verlassen hat. (In der *Architecture Toscane* finden sich pl. 75 und 76 Abbildungen von *San Spirito* und pl. 84 ein Grundriss von *San Lorenzo*.) Die Architektur beider Kirchen hat einen ernsten und strengen Charakter. Sie ist dabei harmonisch und zweckmässig; und wenn auch noch einzelne Verhältnisse an die Spitzbogengewölbe-Bauart erinnern, so scheidet sie sich doch im Ganzen so sehr von derselben ab, daß man die Selbstständigkeit eines Architekten, der sie schuf, bewundern muß.

Ich möchte nun, ehe ich diese erste Periode der Wiedergeburt der alten römisch-griechischen Baukunst schliesse, noch einen Rückblick auf ihren allgemeinen Charakter und Geist werfen.

Vor allen will ich noch einmal darauf aufmerksam machen, daß die antiken Gebäude, deren Studium sie wieder hervorrief, großartige Überreste von bedeutenden öffentlichen Bauwerken, von Tempeln, Triumphbogen, Foren, Mausoleen, Theatern, Thermen und andern dergleichen Monumenten waren, deren Nachahmung man vorzüglich auf die Wohngebäude reicher Bürger, welche die Künste und die Pracht liebten, anwendete. Man muß daher ja nicht etwa glauben, diese nach antiken Architekturmotiven erbauten Florentinischen Häuser wären antiken römischen oder griechischen *Häusern* im mindesten ähnlich: nichts Unähnlicheres, als ein Pompejanisches Haus und ein Florentinisches. Es ließe sich höchstens sagen, daß die mit Säulen umgebenen Höfe der

Florentinischen Häuser eine entfernte Erinnerung an die Cavädien der antiken Häuser gäben; bei näherem Vergleich sind sie aber doch davon wesentlich verschieden. Die Florentinischen Höfe finden mehr ihr Vorbild in den Höfen mittelalterlicher Gebäude, die freilich mit Reminiscenzen antiker Häuser in Beziehung stehen.

Diese Nachahmung öffentlicher Gebäude bei Wohngebäuden ist denn auch die Ursache, daß letztere einen gewissen ernsten, großartigen Charakter bekommen haben, der ihren Erbauern, den reichen und stolzen Handelsherrn, die mit ihren Reichthümern Fürsten und Päpste unterstützten und sich ihnen gleich dünkten, wohl schmeicheln mochte, der aber eigentlich für das bürgerliche Wohnhaus nur theilweise paßt: ich sage theilweise, denn es schließt sich daran ein gewisser Ausdruck von Solidität und Dauerhaftigkeit, der auch bei dem bürgerlichen Wohnhause sehr wohlthut und der in der Florentinischen Bauart, besonders durch die durchaus vorherrschende Quadern-Construction und die auf große Dauer berechneten Verhältnisse hervorgebracht wird. Dabei haben die meisten der Paläste sehr hohe, massive Stockwerke, und dazu verhältnißmäßig kleine Fenster, stark profilirte Gesimse und Gliederungen.

Eben so ist die schon oben berührte Militair-Uniformität der Florentinischen Bauart eine Folge der Nachahmung derjenigen großen öffentlichen Gebäude der Alten, wo die Gleichförmigkeit durch die Uniformität des Zwecks, z. B. bei dem Colosseum, dem Theater des Marcellus, dem Mausoleum des Augustus, oder des Hadrians u. s. w. hervorgerufen wurde. Wie ganz anders würden die Florentinischen Paläste geworden sein, wenn *Brunelleschi* und seine Nachfolger *Pompeji* auch nur so weit gekannt hätten, wie wir es jetzt kennen.

Schon in der heitern Sonne des Südens sehen die Florentinischen Paläste von aussen schwerfällig und finster aus: in dem kalten, düstern Sonnenlichte des Nordens würde es noch mehr so sein. Freilich liegt dieser finstere Charakter auch darin, daß die Gebäude bei den häufigen bürgerlichen Unruhen in Florenz und in den größern oberitalienischen Städten öfters ihren Besitzern zum Schutz gegen Anfläufe und feindliche Angriffe dienen mußten; es rühren daher auch die überaus massiven untern Stockwerke, mit ihren noch dazu stark vergitterten kleinen, fast nur quadratischen Fenstern. Auch die geringe Größe der Fenster der obern Stockwerke mag damit in Verbindung stehen.

Alles dies ist daher nicht sehr nachahmenswerth; wenigstens nicht bei Wohngebäuden; weit mehr aber ist es die innere Einrichtung der Florentinischen

Paläste: das schöne geschlossene Ganze, welches jeder Palast für sich macht, die zweckmäßige Anordnung von Säulenhallen, Gängen, Treppen, Sälen und Zimmern, und dabei die Schönheit der Formen und Verhältnisse und der sehr geschmackvollen Verzierungen.

Die charakteristische Form der Bogenfenster der obern Stockwerke, mit ihrer Unter-Abtheilung in zwei kleinere Bogen, dürfte ebenfalls nicht unbedingt nachahmungswerth sein; man glaubt nicht, wie dunkel sie die Zimmer lassen, welche sie erhellen sollen, sie müßten wenigstens so modificirt werden, wie an den Venetianischen Palästen, wo sie verhältnißmäßig breiter sind und wo die Räume zwischen den innern kleinen Bogen und dem grofsen äufsern Bogen auch durchbrochen sind und also zur Erhellung dienen.

Zweite Epoche der Wiedergeburt der römisch-griechischen Baukunst unter

Bramante, Raphael Sanzio und ihren Schülern.

Kein Architekt, der die Wunderwerke dieser Epoche gesehen hat und sich dieselben zu vergegenwärtigen vermag, wird sich dabei eines Schauers der Begeisterung erwehren können, und sollte er auch in dem Augenblicke unter einem mit fußhohem Schnee bedeckten Dache sitzen und in einen lösch-papiernen Himmel blicken.

O wunderbare Zeit, wo Genien wie *Raphael* und seine Schüler durch die Kunstwelt schwebten und Denkmäler hinterliessen, die durch alle Zeiten in Ehren sein werden, wo Cardinal *Bembo* dem grofsen Meister auf den Grabstein schreiben konnte: „Dafs die Natur bei seinem Leben fürchtete, besiegt zu werden und bei seinem Tode, zu sterben!“ Die bekannte Grabschrift lautet:

Ille hic est Raphael, timuit quo sospite vinci

Rerum magna parens, et moriente mori.

In dieser Epoche ist aber nicht mehr *Florenz* der Hauptschauplatz ihrer Productionen, sondern *Rom*; denn der Reichthum der italienischen Bürger war in die Schatzkammern der Kirche geflossen, die es nicht gestatten mochte, dafs ihre Tempel und Hallen an Pracht und Schönheit den Wohnhäusern reicher Kaufleute nachstanden; dafs der Papst schlechter wohne, als Florentinische und Venetianische Groshändler.

Dennoch kamen die Keime dieser römischen Kunstblüthen aus *Toscana*. Der Papst *Julius II.* liefs den Architekten *Donato Bramante* aus *Urbino* nach Rom kommen, um ihn dort mit den bedeutendsten Werken zu beschäftigen. *Bramante* aber brachte seinen Verwandten *Raphael*, der in Florenz seine

Kunst übte, nach Rom, und *Bramante* entwarf den ersten Plan der Peterskirche und denjenigen des Vaticanischen Palastes, welchen *Raphael* weiter baute.

Bramante war nach *Vasari's* Angabe im Castell *Durante* im Staate von *Urbino*, nach *Baldi* aber in *Fermignano*, fünf Meilen von *Urbino*, geboren. Sein Geburtsjahr giebt *Vasari* direct nicht an, aber er sagt, daß *Bramante* 70 Jahre gelebt habe und im Jahre 1514 nach einem prächtigen Leichenbegängnisse, dem der Hofstaat des Papstes, so wie alle Bildhauer, Architekten und Maler beiwohnten, in der Peterskirche beigesetzt worden sei. Es war im Jahre 1503, als *Julius II.* den *Bramante* nach Rom kommen liefs, um denjenigen Theil des Vaticanischen Palastes, den man das *Belvedere* nennt, mit dem der Peterskirche näher liegenden Theile zu vereinigen. *Bramante* hatte sowohl die altrömischen Bauwerke, als auch die Gebäude *Brunelleschi's* studirt, und es ist zu bemerken, daß sich seine Productionen im Style denen von *Brunelleschi* und *Alberti*, nicht aber den Eigenthümlichkeiten ihrer Schüler anschlossen.

Das Project *Bramante's* zur Vereinigung des *Belvedere* und desjenigen Theils des Vatican, wo jetzt die Loggien und Stanzen *Raphaels* sind, wurde bei *Bramante's* Lebzeiten nur zum kleineren Theil ausgeführt und späterhin vielfältig verändert; allein die grofsartige Idee dieser Vereinigung durch zwei Corridore, jeder 400 Schritte lang, war doch ein Verdienst *Bramante's*.

Gau und *Liman* haben in der von ihnen 1817 in Rom herausgegebenen, wenig bekannten aber sehr interessanten Abbildung des Vaticanischen Museums (Museo Vaticano Roma presso Pietro Manna in via di campo Marzo Nro. 67) von dem Bramanteschen Project eine Restauration wiederzugeben versucht und dabei eine alte Handzeichnung aus der Bibliothek der *Corsini* benutzt. Man sieht darin eine entschiedene Nachahmung altrömischer Architektur. Die der Corridore ist eine Nachahmung der Bauart des römischen Colosseums, und in der grofsen Nische, die den Hintergrund des obern Hofes bildet, erkennt man die Exedren der alten römischen Bäder sogleich wieder; der derselben im untern Hofe gegenüberstehenden Theatergradinen nicht zu gedenken. *Vasari* erzählt, daß *Bramante* das Mauerwerk am *Belvedere* mit der gröfsten Schnelligkeit habe ausführen lassen; und seine Bauwuth (*furia*), so wie die des Papstes, war so grofs, daß man die Gebäude nicht aufmauern, sondern emporzaubern wollte, so daß die mit der Fundamentirung beauftragten Leute (um dieser Bauleidenschaft zu entsprechen) des Nachts Sand oder lockere Erde herbeischafften, dann in den (noch nicht genügend

tieften) Aufgrabungen eine Lage Felsenboden oder festen Erdboden feststießen, mit dem Sande sie füllten und diesen dann am Tage in *Bramante's* Gegenwart wieder heraushoben, worauf er, als er den scheinbar festen Grund sah, sogleich darauf mauern liefs. So geschah es, dafs das Gebäude viele Risse bekam und einzustürzen drohte; wie denn auch wirklich unter Papst *Clemens VII.* ein Stück Corridor von achtzig Ellen (*braccia*) lang zur Erde fiel.

Dagegen sind nun aber mehrere andere Werke *Bramante's*, von vollkommenerer Ausführung, in Rom noch wohl erhalten. Als die vorzüglichsten derselben werden gewöhnlich der Palast der *Cancellaria* und der Palast *Giraud* auf dem Platze *S. Giacomo Scosciacavalli*, nicht weit von der Peterskirche, angesehen. Letzterer sollte Palast *Corneto* heissen, weil ihn der Cardinal *Hadrian* von *Corneto* erbauen liefs und es in Rom Sitte ist, die Gebäude nach dem Namen ihrer ersten Erbauer, nicht nach dem Namen Derjenigen, welche sie später kaufen, oder erben, oder sonst erwerben mochten, zu benennen. Das grösste Werk *Bramante's* ist aber der erste Entwurf zur *Peterskirche*.

Von dem Palaste *Giraud* findet sich eine Abbildung in *Percier's* und *Fontaine's* Werk: *Palais, Maisons et autres Édifices modernes dessinés à Rome. A Paris chez les auteurs et chez P. Didot l'ainé. pl. 27*, so wie vom Palast der *Cancellaria* daselbst pl. 75 und 76. Ich mufs bevorworten, dafs man die Architektur *Bramante's*, so wenig als die der Florentinischen Architekten, deren ich oben erwähnte, nicht blofs nach den Façaden der Gebäude, sondern auch wesentlich nach der innern Einrichtung derselben, also nach ihren Grundrissen und Durchschnitten beurtheilen sollte. Dann kann ich auch nicht umhin, mich hier der Behauptung eines geistvollen Malers, dafs auch die besten Kupferstiche sich zu den Bildern verhalten, wie die Landcharten zu den Ländern, zu erinnern. Zwischen den besten Gebäude-Abbildungen im Kupferstich, und den Gebäuden selbst, ist ungefähr dasselbe Verhältnifs. Besonders ist es aber bei Gebäuden aus dieser Kunst-Epoche der Fall. Die schöne Bearbeitung des Baumaterials, die Reinheit der Formen und der Gliederungen, können im Kupferstiche nicht wiedergegeben werden. Dazu kommt, dafs die meisten architektonischen Abbildungen nicht perspectivisch, sondern geometrisch sind; während Architekten, wie *Bramante*, schon zu denen gehören, welche die Wirkungen, die durch die perspectivische Verkürzung und durch die Verdeckung durch vorstehende Gliederungen u. dergl. entstehen, wohl zu berücksichtigen wufsten.

In dem Palaste *Giraud* sieht man am meisten die Verwandtschaft mit den Werken von *Brunelleschi* und *Alberti*. Man vergleiche z. B. denselben mit dem Palast *Rucellai* in *Florenz* von *Alberti*. *Bramante* hatte ohne Zweifel bei der Conception des Palastes *Giraud* etwas dem Palast *Rucellai* Ähnliches im Sinne. Aber sein gewissenhafteres Studium der antiken Baukunst lehrte ihm, daß die Stellung der Pilaster auf den Hauptgesimsen, mit seinen antiken Vorbildern, zu denen, wie erwähnt, besonders das Colosseum gehörte, nicht übereinstimmte; er supplirte daher das Piedestal als durchgehende Brüstung; wie an jenem Vorbilde. Dadurch wurde aber nun die durch die nicht zu übertreibende Höhe der Zimmer bedingte Höhe der Säulen so gering, daß sie nach antiken Verhältnissen nur eine sehr geringe Dicke bekommen konnten. Solche kleine Säulen, wenn sie, wie die stärkeren am Palast *Rucellai*, einzeln gestanden hätten, würden sehr schwächlich ausgesehen haben: also faßte *Bramante* die Idee, die Säulen paarweise zu stellen, um sie so durch Verdoppelung in den Stand zu setzen, das Gewicht zu tragen, was sie, wenigstens dem Scheine nach, tragen müssen. Die starke Bauart der untern Stockwerke der Florentinischen Paläste hat *Bramante* noch bei dem Palast *Giraud* beibehalten, bei dem Palast der *Cancellaria* aber aufgegeben. An jenem Palaste sind auch im untern Stockwerke die viereckigen Fenster beibehalten, an diesen dagegen Rundbogen an ihre Stelle getreten. Die Rundbogenfenster zeigen sich aber an beiden Palästen in einer andern, schönern und der antiken Architektur mehr entsprechenden Ausstattung; die innere Ausfüllung mit doppelten Bogen der Florentinischen Bauart verschwindet, die Fenster sind mit Gliederungen, welche antiken Formen und Verhältnissen mehr entsprechen, eingefasst und haben Verdachungsgesimse. Die Einzelheiten dieser Fensterverzierungen sind sehr geschmackvoll und schön, und scheinen, wenigstens in dieser Zusammenstellung, eine Erfindung *Bramante's* zu sein, welche späterhin tausendfältig wiederholt worden ist. Es ist aber auch eines Mißklanges in der Anordnung dieser Paläste zu erwähnen, dessen zwar *Bramante* nicht allein sich schuldig gemacht hat, der aber bei den beiden erwähnten Palästen besonders auffällt; dies ist die Vereinigung mehrerer niedrigen Stockwerke in der Form eines einzigen; wie dies im dritten Stockwerke (oder der zweiten Etage) beider Häuser geschehen ist.

Man findet schon in der italienischen mittelalterlichen Bauart häufig, daß das dritte Stockwerk viel kleinere Fenster hat, als das zweite (die sogenannte Bel-Etage), auf die Weise, wie (um ein sehr bedeutendes Beispiel

anzuführen) am Dogenpalaste zu *Venedig*, oder, in kleinerem Maafsstabe, am Palaste *Mandruzzato* in *Padua*. Aber an diesen und andern mittelalterlichen Gebäuden zeigt sich die Anordnung der obern Stockwerke, welche Zimmer von geringerer Pracht und Gröfse, wie die des zweiten Stockwerks andeuten, nicht unter der Maske einer einzigen grofsartigen Gemächerreihe; wie denn das obere Stockwerk der *Cancellaria*, welches im Innern zwei niedrige Stockwerke enthält, noch höher und grofsartiger verziert ist, als die Bel-Etage. Es ist also diese grofsartige Verzierung eine Unwahrheit: ein Widerspruch mit Dem, was sie eigentlich vorstellen soll: ein Fehler, den man nicht nachahmen sollte, der aber von nichts Anderem kommt, als dafs *Bramante* bei dieser architektonischen Anordnung antike öffentliche Gebäude, wie das *Colosseum*, das Theater des *Marcellus* u. s. w. zum Vorbilde nahm, antike Wohngebäude aber nicht kannte, wo freilich die Façaden überhaupt wenig bedeuten, alle Architektur indessen immer ihren wirklichen Zweck auch wirklich ausdrückt.

Die innere Einrichtung dieser Bramanteschen Paläste ist übrigens derjenigen der beschriebenen Florentinischen Paläste sehr ähnlich. Ihr Grundrifs ist ein Rechteck, mit einem, von schönen Säulenhallen umgebenen Hofe im Innern; welche Hallen die Zugänge zu den Zimmern und Sälen an den äufsern Seiten des Rechtecks bilden: eine schöne, in der italienischen Bauart aller Zeiten für Wohngebäude (wozu natürlich auch Klöster zu rechnen sind) normal gewordene Anordnung. Der Palast der *Cancellaria* enthält, aufser der incorrecten Verzierung des obern Stockwerks, auch noch eine andere Unwahrheit in der Façade; nemlich die, dafs sie hinter Fenstern und Stockwerken eines Wohngebäudes die *Kirche* von *San Lorenzo in Damaso* verbirgt. Als nemlich *Bramante* den Palast erbaute, war er genöthigt (vermuthlich um einen hinreichend grofsen Bauplatz zu gewinnen) die alte Basilica *San Lorenzo*, vom Papste *San Damaso* erbaut, abbrechen und neu erbauen zu lassen; wo er denn auf den Gedanken kam, die Façade der neuen Kirche hinter derselben Architektur, wie die des Palastes, zu verbergen. Es offenbart sich hierdurch schon bei *Bramante* das Princip der Charakterlosigkeit der Architektur, welches so sehr der Antike entgegen ist und später noch zu so mannichfachen Verirrungen geführt hat. Man darf dieses Princip wohl so scharf bezeichnen, wie es so eben hier geschehn.

Hinsichtlich der schönen Einzelheiten der beiden Paläste ist noch zu bemerken, dafs die jetzige Haupt-Eingangsthür des Palastes *Giraud* bei Lebzeiten *Bramante's* nur aus dem Rauhen bossirt wurde (vermuthlich um während

des Baues die feinere Ausarbeitung gegen Beschädigungen zu sichern). Die jetzige Thüre ist eine moderne Arbeit. (In der „*Architecture Toscane*“ ist eine andere Thüre, welche *Rossi* in seinen „*Palazzi di Roma*“ angiebt, eingezeichnet.) Eben so sind die Thüren an der *Cancellaria* (vielleicht aus gleichem Grunde) nicht von *Bramante*; vielmehr ist die eine, an der Kirche, von *Vignola*, die andere, am eigentlichen Palaste, von *Domenico Fontana*.

Den höchsten Ruhm, den *Bramante* sich erwarb, verdankt er immer seinem Projecte zu dem grössten Gebäude aller Länder, der *Peterskirche*. Dieselbe ist zwar nicht speciell danach ausgeführt, vielmehr ist *Bramante's* Project von jedem Architekten, der nach ihm den Bau fortsetzte, modificirt und endlich von *Michel Angelo Bonarrotti* auch wesentlich verändert worden: aber die grosse Grund-Idee der Erfindung des Ganzen rührt doch einmal von *Bramante* her, unbeschadet Dessen, was auch vielleicht dem grossen Bauherrn *Papst Julius II.* davon zukommen mag.

Durand giebt in seinem „*Recueil et Parallele des Édifices anciens et modernes*“ auf der eilften und zwölften Tafel von dem Projecte *Bramante's*, dem von *Michel Angelo Bonarrotti* und der gegenwärtigen Gestalt der Kirche Rechenschaft. Das eigentlichste classische Werk über die Peterskirche ist aber das Buch von *Carl Fontana*, „*Templum vaticanum*“, aus welchem *Durand's* Darstellungen entlehnt sein dürften.

Die Peterskirche wurde 1510 (also zehn Jahre vor *Raphaels* Tode) zu bauen angefangen und 1721 unter Papst *Clemens XI.* so weit, wie sie es jetzt ist, vollendet. Es baueten an ihr, in sehr verschiedenen Zeiten, *Bramante*, *Giuliano da Sangallo*, *Fra Giocondo*, *Raphael*, *Antonio da Sangallo*, *Balthasar Peruzzi*, *Bonarrotti*, *Pirro Ligorio*, *Vignola*, *Giacomo della Porta*, *Domenico Fontana*, *Carl Maderno* und *Bernini*. Es kann also dieses Gebäude nicht als Repräsentant einer einzelnen Kunst-Epoche angesehen werden. Hier interessirt uns besonders nur *Bramante's* Project.

Im Allgemeinen erkennt man darin sogleich eine Reminiscenz an die Domkirche von *Florenz*, deren Kuppel *Brunelleschi* im Jahre 1425 erbaute. Die Nachahmung dieser Kirche, deren riesenmässige Verhältnisse man noch übertreffen wollte, ist auch wohl die Ursache, dass *Bramante* der Peterskirche solche übertrieben colossale Verhältnisse gab: dennoch ist der innere Durchmesser der Kuppel der Peterskirche nur um wenige Fufs gröfser, als der der Florentinischen Domkirche. Die colossalen Verhältnisse waren aber eigentlich, wie ich schon an anderm Orte erwähnt habe (in der Instruction für

junge Architekten zu Reisen in Italien in *Crelle's* „Journal für die Baukunst Bd. 11. und 12.“), eigentlich nichts *geistig* Großes. Eine nach der Hälfte der linearischen Maafse erbaute Kirche würde kein geringeres Verdienst architektonischer Erfindung gehabt und nicht den vierten Theil gekostet haben. Aber die Riesengröße ist in dem Grade, wie sie Statt findet, nicht *Bramante's* Schuld, sondern liegt besonders in der innern und äußern Decoration durch eine colossale corinthische Säulenstellung, die völlig außer allem Verhältniß zu der Größe des menschlichen Körpers ist. Eben dieses Verhältniß ist gleichwohl zu beachten nöthig, und darf nie ohne Gefahr verletzt werden. So giebt z. B. die Höhe einer der menschlichen Gestalt angemessene *Brüstung*, die *mindestens* drei Fufs und *höchstens* vier und einen halben Fufs betragen darf, die Maafsgabe für die Höhe eines Säulenpiedestals; das Piedestal der vorhin erwähnten corinthischen Säulenstellung wird aber, nach antiken Verhältnissen zur Säulendicke, etwa vier und zwanzig Fufs hoch, wie es auch nach diesem Maafse auswendig am Gebäude vorkommt, so daß Menschen, die zu dieser Architektur im Verhältniß stehen sollten, mindestens Hundert acht und zwanzig Fufs hoch sein müßten. Solche Figuren würden dann doch aber wieder in der Peterskirche einige Schwierigkeiten finden, da die Hauptthüre, wenn gleich in Beziehung zu ihrem Zweck schon sehr hoch, doch noch nicht die Hälfte jener Höhe hat.

Aber *Bramante* hat die unverhältnißmäßige Säulenreihe wenigstens nicht im Innern der Kirche anbringen wollen, und seine Formen und Verhältnisse sind überhaupt einfacher und edler, und gleichwohl effectvoller, als diejenigen der wirklichen Ausführung; auch sind die unermesslichen Höhen des Gebäudes in *Bramante's* Project etwas gemäßiget.

Wer das Glück hat, in Rom gewesen zu sein, oder noch dahin zu kommen, vergleiche einmal die Wirkung, welche der Anblick des Innern der *Peterskirche* auf ihn macht, mit demjenigen des Innern des *Pantheon*, und er wird es für unmöglich halten, daß das Pantheon nicht weit größer im Grundriß und nicht viel kleiner im Höhenmaafse sei, als der Kuppelraum oder die sogenannte Tribüne der Peterskirche: gleichwohl haben beide Kuppeln dieselbe Weite im Grundriß, und die innere Höhe des Pantheons beträgt nur ungefähr Zweifünftel von der innern Höhe der Peterskirche (die Laterne, in die man sieht, nicht mitgerechnet). Aber der Architekt des Pantheon hat sich auch vor einer solchen übermäßig colossalen Säulenstellung, wie an der Peterskirche, wohl gehütet.

Die nächste Ursache der Veränderung des *Bramanteschen* Projects durch seine Nachfolger soll gewesen sein, daß man die vier Mittelpfeiler, welche die Kuppel tragen sollten, nicht für hinreichend stark hielt; was sie indessen, wenn die Verbindungen der Tribüne mit den Seiten und Quer-Navaten (Schiffen) richtig und aus festem Material construiert wurden, ganz wohl sein möchten.

Ich bin geneigt, hier eine Ursache zu vermuthen, welche nicht selten bei größeren Bauwerken vorkommen möchte und welche von großem practischen Interesse ist. Wer nemlich einen colossalen Bau auszuführen gehabt hat, wird, wenn er nicht etwa durch eine ältere Erfahrung schon zeitig gewarnt ist, gar bald in Verlegenheit wegen des *Steinmaterials* kommen; die vorhandenen Steinbrüche werden nicht hinreichen, um genügend nachfahren zu können und man wird sich nicht anders helfen können, als daß man die Brüche vergrößert und neue anlegt. Dabei bekommt man dann gewöhnlich eine große Masse kostspieligen Abraumes und ist froh, wenn man endlich zum wirklichen Steine gelangt. Nicht jeder Architekt mag aber den wesentlichen Unterschied zwischen der Festigkeit der untern Steinlagen und der bei den meisten Steinlagen sehr viel geringeren rückwirkenden Festigkeit der obern Lagen hoch genug anschlagen; und dann kommen unglücklicher Weise diese neuen Steine aus den obern Bruchlagen in die untern Fundamente und Mauerschichten des Gebäudes, wo sie gerade die größte Last zu tragen haben. So mag es auch bei der Fundamentirung der Peterskirche gewesen sein, und es ist wohl möglich, daß auf diese Weise die Pfeiler, schon ehe sie ihre größte Höhe erreichten, ihr eigenes Gewicht nicht mehr tragen konnten und Risse und Absprünge sich zeigten, die ihre Unfähigkeit, ein Gewicht wie das der Kuppel zu tragen, verrathen mochten.

Doch genug: die Peterskirche ist demungeachtet der Haupt-Anhalt der Renaissance für die kirchlichen Gebäude geworden, und davon liegt der Grund in dem großartigen Gedanken der Kreuzesform mit ihren grandiosen Wölbungen; besonders dem Kuppeldom über der Mitte des Kreuzes. Indessen gehört dieser Gedanke eigentlich mehr der Spitzbogengewölbe-Architektur des Mittel-Alters, als der antiken römischen Bauart an; wenn gleich es wahr ist, daß die letztere dazu die erste Anregung in den antiken Basiliken fand.

Mit *Bramante* beginnt nun auch die prächtige Nachahmung antiker architektonischer innerer Verzierungen. Man glaubt, daß dazu besonders die Aufgrabung der verschütteten und noch in reicher Verzierung erhaltenen Zimmer

und Hallen der Bäder des *Titus* den Impuls gab; und in der That ist die prächtige Decoration dieser Kunst-Epoche nichts anderes als eine Vereinigung der mittelalterlichen Pracht und Sinnigkeit der Werke von *Cimabue*, *Giotto*, *Pietro Perugino* u. a. mit den graziösen Arabesken des römisch-griechischen Alterthums; wodurch nach meiner Meinung etwas hervorgebracht wurde, was Mittel-Alter und Antike übertraf.

Als solche Werke möchte ich zunächst die höchst prächtige innere Verzierung der von *Bramante* erbauten Kuppel der Kirche *Santa Maria del popolo* in *Rom* und der Verzierung der *Libreria* am Dome zu *Siena* erwähnen, welche letztere ich mit jener für gleichgültig halte, und die auch sichtlich im Style ihr ähnlich ist. Von der *Libreria* findet sich eine Abbildung in der oft angeführten „*Architecture Toscane*“ pl. 97, welche freilich, in Umrissen von kleinem Maafsstabe, nur eine sehr ungenügende Vorstellung von den durch die grösste Farbenpracht und Vollkommenheit der Zeichnung höchst ausgezeichneten Verzierungen geben können.

Die *Libreria* liess Pabst *Pius II.* (*Aeneas Sylvius Piccolomini*) gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts einrichten. Dessen Neffe *Pius III.* (*Franz Piccolomini*) liess sie mit Malereien verzieren. *Pius II.* wurde gekrönt im Jahre 1458, und *Pius III.* im Jahre 1503; zwischen ihnen waren vier andere Päpste. *Vasari* schreibt ihre Verzierung mit historischen Bildern und Arabesken mit grösster Bestimmtheit dem *Bernardino Pinturichio* zu, sagt aber, dass demselben sein Freund und Mitschüler bei *Pietro Perugino*, *Raphael Sanzio*, namentlich durch Anfertigung der Cartons zu den historischen Bildern, hülffreiche Hand geleistet habe. Der Saal dient jetzt nicht so sehr zur Bibliothek, als vielmehr zur Sacristey der Domkirche. Er ist im Grundrisse ein Rechteck, welches mit einem schönen Spiegelgewölbe zu zwölf Kappen, von denen je zwei an den schmalen Seiten und je vier an den langen Seiten sind, überwölbt ist. Diese Kappen bilden an den Wänden zwölf Bogen über Rechtecken, deren zehn historische Bilder aus dem Leben *Pius II.* und zwei, an der schmalen Seite der Eingangsthüre gegenüber, Bogenfenster enthalten, die den Saal erleuchten. Das in der „*Architecture Toscane*“ gezeichnete Portal vor der Ansicht ist nicht etwa die Eingangsthür der *Libreria*, sondern der Architektur der Kirche angehörig. Die Eingangsthüre liegt tiefer als der Bogen in dem schönen Tafelwerke, welches, neun bis zehn Fufs hoch, den untern Theil der Wände bedeckt. Über diesem Tafelwerke ist ein gegliederter Sockel, auf welchem die Lisenen und Kämpfer stehen, welche die Kappen-

bogen des Gewölbes tragen. Die Lisenen haben etwa den achten Theil der Bogenspannung zur Breite, mit Ausnahme derer in den Ecken, welche etwa halb so breit sind. Die Breite der Kämpfer, also auch der Bogen-Einfassungen, welche die Kämpfer tragen, ist ungefähr Einzwölftheil der Bogenspannung, und die Weite zwischen den innern Kämpferkanten ist die Hälfte der innern Höhe des Bogenfeldes, einschliesslich des gegliederten Sockels, dessen Höhe der Breite der Lisenen gleichkommt. Der Breite der Bogenspannung ist auch die Höhe des untern Tafelwerks gleich. Ich führe diese Verhältnisse an, weil sie äusserst günstig sich zeigen und man sich danach die Hauptformen des ganzen Saales construiren kann, wenn man noch berücksichtigt, dass das Rechteck des Grundrisses nahe halb so breit als lang sein wird. Der Fussboden ist mit Marmortafeln belegt.

Alles war, als ich es sahe, ganz vortrefflich erhalten; eben als wenn es erst gestern fertig geworden wäre. Dazu kommt, dass man sich in dieser Epoche der architektonischen Verzierung vor der Anwendung ganzer Farben, in ihrer vollen Pracht und Kraft, nicht fürchtete, so dass der Eindruck, den das Ganze macht, höchst entschieden ist.

Die zehn grossen historischen Bilder haben das malerische, wenn gleich etwas idealisirte Costüm der Zeit, in welcher sie gemalt wurden; die Figuren sind, wenn mich meine Erinnerung nicht trügt, ungefähr lebensgröss. *Vasari* nennt noch, als Freunde und Gehülfen von *Pinturichio*, den *Benedetto Buonfiglio* und *Gerino Pistolese*; welche alle, eben wie *Raphael* und *Pinturichio* selbst, zur Schule von *Pietro Perugino* zu rechnen sein dürften.

Die ungemeine Frische und Kraft der Farben in diesem Saale deutet auf eine eigene Technik derselben. Ich muss aber zu meinem Bedauern gestehen, dass ich durch die Pracht und Schönheit der Composition so sehr überrascht und gefesselt wurde, dass ich es versäumt habe, die Technik der Ausführung näher zu erforschen. Ölfarbe ist es nicht, sondern entweder Fresco, oder Tempera, und zwar eine sehr gute Tempera, die weder verblasst, noch nachgedunkelt ist. Demjenigen, der sie untersuchen will, möchte ich besonders rathen, sehr genau nach der Tünchemasse und der Grundirung unter den Malereien zu sehen. Eine eben so bewundernswerthe Farbenfrische sollen die arabischen Malereien im *Alhambra* zu *Granada* haben, und es ist wohl möglich, dass man noch zu *Pinturichio's* Zeit technische Vortheile dabei kannte, die aus dem Orient stammten; gewiss ist es wohl, dass wir gegenwärtig keine Mittel kennen, irgend eine Art von Malerei, es müsste denn Glas- oder Porcellan-

malerei sein, fast vier Hundert Jahre lang so frisch und lebendig zu erhalten, wie es diese Gemälde sind.

Der Verzierung der *Libreria* zu *Siena* ist, wie bemerkt, die Verzierung der Kuppel der Kirche *Santa Maria del popolo* zu *Rom* sehr ähnlich; wie dies dem Unbefangenen, der beide gesehen hat, beim ersten Blick wird eingeleuchtet haben. Allerdings kann dabei nur von der Vergleichung der Verzierung der *Decken* die Rede sein. In derselben ist aber offenbar die Art der Felder-Eintheilung der Verzierungen und der Farbenwahl einander ähnlich und, was ebenfalls zutrifft, auch die frische Erhaltung der Farben ist dieselbe; so dafs also die gangbare Meinung, die Kuppelverzierung sei ein Werk des *Pinturichio* und seiner Freunde, ganz richtig sein dürfte. So sicher es übrigens scheint, dafs die beiden erwähnten Bauwerke von demselben Meister, also von *Pinturichio* aufgeführt sind: so wenig ist es glaublich, dafs die erste Capelle, links beim Eingang von der Kirche *Araceli*, welche ihm nach *Vasari*, und zwar als eines seiner späteren Werke gewöhnlich zugeschrieben wird, von ihm herrühre, da deren Verzierungsstyl offenbar viel älter ist.

Die Kuppel der Kirche *Santa Maria del popolo* zu *Rom* ruht auf vier Schwibbogen (en pendentifs) von der bekannten Form. In dem Scheitel der Kuppel sind Christus und Maria in einem runden Felde abgebildet; Christus krönt Maria. Zwischen diesem Felde und den Scheiteln der vier Schwibbogen sind vier kleinere runde Felder, in welchen halbe Figuren der vier Evangelisten dargestellt sind. Zwischen diesen runden Feldern sind viereckige, nach den runden Feldern concav ausgeschweifte Theilungen, in denen vier Frauen, welche die vier Haupttugenden (Cardinaltugenden) bedeuten, abgebildet sind. Endlich sind noch in den Spitzen zwischen den Schwibbogen die vier Kirchenlehrer in gemalten Nischen dargestellt. Diese Darstellungen sind offenbar im Geiste der Verzierungs-Art der mittelalterlichen italienischen Bauart; sogar der älteren, wie sie z. B. in den Exedren oder Absiden der alten Basiliken oder der Kuppeln der *Marcuskirche* zu *Venedig* sich finden. Aber die Räume zwischen den Feldern sind ganz mit antiken Ornamenten in bestem Style ausgefüllt. Die Formen der Felder-Abtheilungen sind durch dunkelblaue Bänder mit einem einfachen goldnen Mäander (à la grecque) markirt, welcher an beiden Seiten von einer schmalen hellgrauen Arabeske eingeschlossen wird; dann kommt der Grund, welcher vergoldet, aber mit einer lotusartigen Arabeske, die aus Thieren und Pflanzen zusammengesetzt ist, in den natürlichen Farben bemalt ist. Der Raum um das grofse runde Feld im Scheitel

der Kuppel ist von einem doppelten Achtecke umgeben. Zwischen den beiden Achtecken in der Mitte sieht man, aufser mehreren andern Verzierungen, einen künstlichen Mäander, weifs auf cochenillefarbenem Grunde, und der Raum zwischen dem grossen runden Felde und dem innern Achteck ist himmelblau, mit blassen, vom mittleren runden Felde ausgehenden und spitz sich endigenden goldnen Strahlen bemalt. Die Gewölbspitzen zwischen den Schwibbogen sind durch das dunkelblaue und goldne Band von den obern Feldertheilungen abgesondert und haben einen dunkelblauen Grund, mit goldner Arabeske auf demselben. Es ist unglaublich, welche Pracht, Schönheit und sinnige Anordnung alles Dieses giebt.

Vasari zählt noch viele Werke von *Pinturichio* auf, die freilich theilweise zerstört, theilweise aber auch noch im Verborgenen vorhanden sein mögen; an welchen also der Kunstforscher noch Manches entdecken kann, was wohl zu suchen der Mühe werth ist. Ich meinerseits bin der Meinung, dafs sich die architektonische Verzierungskunst, weder vor- noch nachher, jemals auf eine höhere Stufe der Vollkommenheit erhoben habe.

Zunächst soll der Cardinal von *San Clemente Domenico della Rovere* von *Pinturichio* verlangt haben, dafs er ihm einen schönen Palast, welchen er in *Borgo vechio* (dies ist, wenn ich nicht irre, derjenige Theil von Rom, nahe an der Engelsburg, welcher jetzt *Borgo San Angelo* heisst) erbaut hatte, mit Malereien verziere, und dafs er auch an dem Palaste das Wappen des Papst *Sixtus* (ohne Zweifel *Sixtus IV.*, der ein *Della Rovere* war und 1471 gekrönt wurde), von zwei Knaben getragen, abbilde. Auch habe *Pinturichio* den Palast *San Apostolo* (?) für *Colonna Sciarra* verziert. Und nicht lange nachher, im Jahre 1484, habe der Papst *Innocenz VIII.* einige Säle und Hallen im Palaste von *Belvedere* (im Vatican) von ihm malen lassen, wo er unter andern auch eine Halle ganz mit Landschaften schmückte, welche Rom, Mailand, Genua, Florenz, Venedig und Neapel in niederländischer Manier vorstellten. In der oben erwähnten Kirche von *Santa Maria del popolo* habe er zwei Capellen mit Gemälden verziert: die eine für den oben erwähnten Cardinal *Domenico della Rovere*, der daselbst begraben sei, die andere für den Cardinal *Innocenz Cibo*, der ebenfalls daselbst seine Grabstätte habe. Im päpstlichen Palaste malte er einige Zimmer, welche die Aussicht nach dem Petersplatz haben, in denen aber später der Papst *Paul IV.* die Decken und die Malereien erneuern liess. In demselben Palaste liess Papst *Alexander VI.* alle die Zimmer, welche er bewohnte, und

den ganzen Theil des Palastes, der *Torre Borgia* genannt wird, mit historischen Darstellungen der freien Künste von ihm malen und alle Gewölbe mit Gold und Stuccatur-Arbeiten verzieren. Da man es aber damals, nach *Vasari's* Meinung, noch nicht verstand, die Stuccatur-Arbeiten so dauerhaft zu verfertigen, wie späterhin, so verdarben diese Ornamente bald. In der *Engelsburg* malte er unzählige Zimmer mit Grotesken. Er habe, sagt *Vasari*, in ganz Italien Vieles, und auch Einiges in *Perugia* verfertigt. Endlich führt *Vasari* noch an, daß *Pinturichio* in *Araceli* die Capelle von *San Bernardino* und in *Santa Maria del popolo*, an der oben beschriebenen Kuppel, die vier Kirchenlehrer gemalt habe. Ich finde aber auch in den Noten *Bottari's* zum *Vasari*, daß schon andere Kunsthistoriker es bezweifelt haben, daß die Capelle in *Araceli* von *Pinturichio* sei.

Von allen diesen Werken sind mir, aufser der *Libreria* zu *Siena* und jener Kuppel, so wie der Capelle in *Araceli*, keine andern aus eigener Anschauung bekannt. Ich erinnere mich wohl, von Malereien der Art, wie sie sich in den Sälen der Engelsburg befinden, gehört zu haben: sie waren aber bei meiner Anwesenheit in Rom nicht zugänglich; auch habe ich einige Erinnerung von der Verzierung einer Capelle in *Santa Maria del popolo*, die sich aber, glaube ich, mehr dem Style der Capelle in *Araceli*, als dem der Kuppel näherte.

Gewiß ist es wohl, daß die Kuppel und die *Libreria* zu den spätesten Arbeiten *Pinturichio's* gehören; denn an der *Libreria* half *Raphael*, der erst 1483 geboren wurde; und die im Styl derselben ähnliche Kuppel kann, da *Bramante* nicht früher nach Rom kam, erst im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts verziert worden sein.

Es würde ein recht verdienstliches Werk sein, alle architektonischen Productionen *Pinturichio's* zu sammeln und herauszugeben. Nichts würde, glaube ich, mehr dem Zeitgeschmacke zusagen. Man würde gewiß noch manches Vortreffliche, der jetzigen Kunstwelt Unbekannte darin finden. Freilich sind die Farben bei diesen Werken sehr mannichfaltig: farbiger Druck aber ist sehr schwierig und deshalb sehr theuer. Es würde aber genügen, wenn man die Gegenstände nur in Umrissen gäbe, die Farben beschriebe und dabei colorirte Exemplare zu verhältnißmäßig höheren Preisen anböte.

Ich möchte hier auch noch zweier Zeitgenossen von *Pinturichio* erwähnen, deren Werke auf die Bauart dieser Periode, wie ich glaube, besonders Einfluß hatten: nemlich des Bildhauer und Architekten *Andrea dal*

Monte Sansovino und des Architekten und Ingenieurs *Michael Sammichele* (oder *San Michele*). Ersterer wurde zu *Monte Sansovino* im Jahre 1460 geboren und starb im Jahre 1529; *Sammichele* wurde 1484 in *Verona* geboren und starb ebenfalls im Jahre 1529. Der Styl ihrer Werke ist sich ähnlich; sie haben (besonders *Sammichele*) Vieles gebaut und man findet bei *Vasari* Verzeichnisse ihrer Leistungen. Als besonders charakteristisch möchte ich von *Sansovino* die Gigantentreppe im Hofe des Dogenpalastes zu *Venedig*, und von *Sammichele* die zu *Verona* bei der Kirche *San Bernardino* befindliche Capelle der *Guareschi*, wie sie *Vasari* nennt, oder der *Pellegrini*, wie man sie jetzt zu *Verona* nennt, anführen. Während *Pinturichio* das Trefflichste durch Verzierung mit Malereien leistete, sind es plastische Ornamente, ohne alle Färbung, die bei diesen Meistern Bewunderung erregen. Die Gigantentreppe ist aus weißem Marmor und die Capelle der *Pellegrini* aus einem sehr feinen weißen Steine, den man in *Verona* wegen seines metallischen Klanges *Bronzo* nennt. Der Styl dieser Verzierungen schließt sich dem antiken römischen an, hat aber auch viel Eigenthümliches und zeigt sich an den zahlreichen schönen Grabmonumenten aus dieser Zeit, wie sie sich z. B. in der Kirche *Santa Maria del popolo* und *Santa Maria sopra Minerva* in *Rom* finden. Von denselben sind unter anderen mehrere in dem schönen Werke von *Guttensohn* und *Thürmer* „Sammlung von Denkmälern und Verzierungen der Baukunst in *Rom*. *Rom* und *Frankfurt* 1826.“ abgebildet. Es hatte sich diese Verzierungsweise schon damals weit über *Europa* verbreitet und man findet auch häufig in norddeutschen Kirchen Monumente, an welchen sie nachgeahmt, wenn auch selten mit gleicher Vollkommenheit ausgeführt sind.

Wenn man sich die edlen plastischen Verzierungen der *Sammichele* und *Sansovino* mit *Pinturichio's* Farbenpracht vereinigt vorstellt, so ist man versucht zu glauben, eine solche Vereinigung habe den Urhebern einiger der schönsten Productionen der neuern Zeit, z. B. *Schinkel* bei seinem prächtigen Concertsaale im Schauspielhause zu *Berlin*, vorgeschwebt; wenn auch andere Combinationen von Malerei, Bildhauerei und Architektur in den Werken desselben Meisters, z. B. in dem Prostylon des Museums zu *Berlin*, offenbar durch *Pausanias* hervorgerufen sind.

Ich komme jetzt zu den berühmtesten architektonischen Productionen dieser Kunst-Epoche, nemlich denjenigen von *Raphael* und seinen Schülern.

Es kann hier nicht meine Absicht sein, alle Werke derselben aufzuführen und sie zu beschreiben, so wenig, wie es bei den Werken der vor-

erwähnten Architekten geschahe. Nur des am meisten Charakteristischen und Eigenthümlichen, diese Kunst-Epoche am schönsten Bezeichnenden, läßt sich gedenken; und dahin rechne ich, von *Raphaels* Schule, die *Loggien* im vaticanischen Palaste, die *Villa Madama* bei *Rom*, die Villa des Papstes *Julius*, vor der *Porta del popolo* bei *Rom*, und den Palast *des T* zu *Mantua*.

Über *Raphaels* *Loggien* existirt bekanntlich das grofse Prachtwerk von *Volpato* und *Morghen*, welches jedoch schwer zu haben ist. Dagegen liefert das schon gedachte Werk von *Guttensohn* und *Thürmer* „Denkmale und Verzierungen der Baukunst in Rom“ Abbildungen der *Loggien* sowohl, wie auch der *Villa Madama*, die, so weit es in Umrissen möglich war, beide Bauwerke recht anschaulich machen.

Die *Loggien* wurden von *Bramante* zu bauen angefangen, von *Raphael* aber fertig gebaut, und es ist wohl anzunehmen, dafs die architektonische Grund-Idee eigentlich *Bramante* angehöre. In dieser Grund-Idee ist übrigens nicht Vieles neu; sie ist nur eine Anwendung des Architektursystems des Colosseums auf die Hallen eines Hofes, welche zur Communication der Zimmer dienen und in der italienischen Architektur schon damals normal geworden waren. Hier, im vaticanischen Palast, umgeben die *Loggien* *Raphaels* einen rechteckigen Hof, welcher *Hof von San Damaso* genannt wird und an der Seite des Palastes nach der Peterskirche hin liegt, von drei Seiten; die vierte Seite ist offen. Sie befinden sich in vier Stockwerken übereinander. Das untere Stockwerk ist ganz einfach und ohne Verzierung. Eine Treppe hoch sind Arcaden, auswendig mit einer dorischen Säulenstellung (ohne Triglyphen) verziert, inwendig mit Kuppeln auf Schwibbogen überwölbt und ganz mit gemalten Arabesken und Stucco-Verzierungen bedeckt. Das dritte Stockwerk hat eben so Arcaden, aber von jonischer Ordnung, und auswendig und inwendig Klostergewölbe, die in der Mitte einen horizontalen Spiegel haben. Das vierte Stockwerk endlich hat keine Arcaden, sondern nur einzelne, freistehende Säulen von der sogenannten römischen Ordnung, und im Innern horizontale Architrav-Verbindungen, auf welchen Klostergewölbe mit Spiegeldecken ruhen.

Nur zwei Seiten der Hallen sind verziert, und unter diesen sind nur die im zweiten und dritten Stockwerk theilweise von *Raphael* und seinen Schülern ausgeführt. Die Säulenstellungen auswendig an den *Loggien* haben hier schon eine gewisse Regelmäfsigkeit; wenn natürlich auch noch nicht nach *Vignola's* strenger Zwangsvorschrift. Jede Ordnung hat ihr vollständiges,

aus dem Carnies, dem Frieze und dem Architrave bestehendes Hauptgesims; die Säulen bestehen aus Knauf, Schaft und Base, und haben Piedestale. Zwischen diesen Piedestalen kommt hier, wie ich glaube zum erstenmal, Etwas vor, was sich in der altrömischen Architektur nicht findet und was ich also, so sehr sich auch mein Gefühl dagegen sträubt, für eine Erfindung *Bramante's*, oder *Raphaels* halten muß: ich meine die *Dockengeländer* oder *Balustraden*, welche die Brüstungen der Arcaden ausfüllen. Die Form dieser Docken oder Balustern ist eine plumpe Nachahmung der antiken Candelabergestalt. Hier ist sie noch immer mit einem gewissen Geschmack angethan; in spätern Zeiten, besonders in der Rococco-Epoche der Baukunst, artete sie aber zu den größten Mißgestalten aus. Außerdem haben hier auch die Thüren und Fenster gegliederte Einfassungen und Verdachungsgesimse, wie sie in der früheren Epoche von *Brunelleschi* und seinen Schülern noch nicht vorkamen, seitdem aber üblich geblieben sind, wie die erwähnten Architekturformen überhaupt; so daß darin für die heutige Zeit nichts Auffallendes liegt, wenn gleich sie es für die damalige Zeit sein mußten.

Aber was auch noch jetzt das höchste Erstaunen und die größte Bewunderung erregen muß, das ist die innere Decoration dieser Loggien. Von vornherein hatte sich der Meister die schwerste Aufgabe dadurch gestellt, daß er jede Abtheilung, wie sie durch die einzelnen Arcaden gebildet wird, *besonders* verzierte und nur grade so viel Übereinstimmung liefs, um dem Ganzen Harmonie zu verschaffen. Im zweiten Stockwerke (eine Treppe hoch) von welchem die erste Abtheilung, von *Giovanni da Udine*, einem Schüler Raphaels, ausgeführt wurde, sind die auf Schwibbogen ruhenden Kuppeln z. B. bald mit den zierlichsten Cassatur-Abtheilungen, bald mit anmuthigen Laubendecken geschmückt, und alle verschieden; wie denn auch jede Kuppel für sich ein Ganzes bildet und für sich allein betrachtet werden kann. Dagegen sind die Ansichten der Schwibbogen von unten, welche die Kuppeln tragen, ziemlich ähnlich, mit Cassaturen verziert; und dies mit Grunde, weil keine solche Ansicht von unten für sich ein Ganzes ist, wohl aber alle zusammen im Überblick der Galerie ein Ganzes bilden. Dieser Überblick wird nicht dadurch gestört, daß die innern Felder der Cassaturen, deren Einfassungen von Stucco, also erhaben sind, mit ganz verschiedenen Malereien geschmückt wurden. So sind zwar die halbrunden Abtheilungen über Thüren und Fenstern alle nach einem ähnlichen Systeme mit Malereien verziert: sie haben z. B. zunächst den Kuppeln eine ungefähr gleich breite Verzierung zur Einfassung

und darunter eine sich central entwickelnde Arabeske: aber die Verzierungen und die Arabesken selbst sind alle verschieden. Und dieses System ist überall durchgeführt; so daß man bei der Betrachtung des Ganzen durchaus nicht das Gefühl einer Verwirrung, noch weniger des Bunten hat, da auch mit den theilweis sehr kräftigen Farben nach demselben Systeme verfahren ist; wohl aber hat man die höchst geniale und geistreiche Erfindungsgabe zu bewundern, welcher eine Darstellungsfähigkeit zu Gebote stand, die alles Bekannte weit übertrifft.

Forscht man nun dem geschichtlichen Ursprunge dieses Verzierungssystems nach, so wird man wieder auf das Alterthum geleitet, und namentlich, (wie schon erwähnt) auf die damals gleichsam neu entdeckten und durch Aufgrabung wieder geöffneten innern Säle und Zimmer der altrömischen Bäder, namentlich der Thermen des *Titus*. Auch die Manier der Ausführung ist der dortigen ähnlich; eben so die Färbung; und der Styl der einzelnen Verzierungen ist derselbe. Damals war noch mehr von den Verzierungen der Bäder erhalten, als jetzt, und so waren damals reichere und mannichfaltigere Vorbilder vorhanden. Hätten aber *Raphael* und seine Schüler Das gesehen, was wir jetzt von *Pompeji* kennen: wie würden sie es benutzt und besonders die mannichfachen Motive der architektonischen Anordnung ausgebeutet haben!

Das dritte Stockwerk, dessen erste Abtheilung man *Raphael* persönlich zuschreibt, ist nach demselben Princip der möglichsten *Mannichfaltigkeit* verziert. Hier sind die Lisenen und Kämpfer, welche die Gewölbe tragen, mit einem Reichthum von Arabesken geschmückt, der alle Phantasie, nur nicht die des Schöpfers derselben überstieg. Jeder Kämpfer, jede Lisene ist verschieden; nur die gegenüberstehenden Kämpfer sind in der Haupt-Anordnung, jedoch nicht in den Einzelheiten, sich gleich. Die Räume zwischen den Fenstern und Gewölben sind mit Guirlanden von Früchten ausgefüllt; aber jedes Fruchtbouquet ist verschieden. Die Verzierung der Gewölbe endlich ist besonders berühmt durch die Darstellungen aus dem alten Testament, welche zwischen reichen Verzierungen von Cassaturen, gemalten, segelförmig ausgespannten Stoffen und Arabesken, in besondern Feldern eingerahmt sich befinden.

Das System bei der Erfindung aller dieser Arabesken ist dasjenige, welches *Goethe* ausspricht, der es von *Raphaels* Princip ableitete. *Goethe* erklärt, daß sich zur Arabeske *jeder* Gegenstand eigne, der eine anmuthige,

graziöse Form hat, und dafs bei der Zusammensetzung der einzelnen Gegenstände Grazie der Form des Ganzen die Hauptsache sei. Eine bis in die Einzelheiten durchgeführte Bedeutsamkeit solle man in der Arabeske nicht suchen; sie sei ein heitres Spiel der Phantasie, welches sich durch mystische Grillen, die über die Erfindung herrschen möchten, keinen Zwang anthun lasse.

Die Malereien der *Loggien* sind nicht so wohl erhalten, wie die oben beschriebenen von *Pinturichio*. Die nächste Ursach davon liegt freilich darin, dafs sie mehr der Luft, der Sonne, der Witterung überhaupt, und auch zufälligen Beschädigungen ausgesetzt waren; dann aber sind sie *al fresco*, d. h. auf nasser Stuccotünche gemalt. Ich für mein Theil bin kein unbedingter Verehrer der Frescomalerei; die Italiener schätzen sie sehr, weil sie zugleich eine Art Kunststück ist, indem der Maler, während er seine Farben aufträgt, sie nicht so sieht, wie sie sind, wenn sie getrocknet sein werden. Natürlich werden keine Pflanzenfarben zu diesen Malereien genommen, weil die nasse Kalktünche sie zerstören würde: aber die Farbe bleibt doch, nachdem sie aufgetragen wurde, den ganzen ersten Tag hindurch naß, und hat einen andern Ton, als trocken. Dieser letztere läßt sich eben so wenig genau voraussagen, als sich aus den trocknen Farben erkennen läßt, wie sie aussahen, als sie naß waren. Dazu kommt nun, dafs die metallischen Farben, die man nehmen muß, mit der Zeit an der Luft oxydiren und sich folglich verändern. Freilich dauern Leimfarben, Temperamalerei und Ölbilder im Wetter gar nicht: wenn es also nicht gelingen sollte, die *Wachsmalerei* wieder zu der Vollkommenheit wie bei den Alten zu bringen, wo sie selbst auswendig an den Seeschiffen gedauert haben soll, so müßte man verständigererweise darauf verzichten, Malerei auswendig an Gebäuden und wo sie der Luft, dem Regen und dem Sonnenschein ausgesetzt sind, anzubringen.

Übrigens erregen die Loggien doch auch in *einer* Beziehung ein nicht angenehmes Gefühl; nemlich das der *Überladung* mit Verzierungen. Es läßt sich denken, wie dem Bauherrn die Entstehung dieser Malereien, die er *successiv* sah, ein ungemeines Vergnügen machen mußte. Jetzt aber, wo man eine ganze Reihe davon übersehen und auffassen soll, fühlt man sich davon wie erdrückt. Man fragt sich unwillkürlich: wie sollen erst die Zimmer und Säle eines Palastes verziert werden, wenn die Gänge schon so überprächtigt sind? Zwar hat *Raphael* auch diese Frage gelöst, indem er die Wände der den Loggien benachbarten berühmten Zimmer, die man die *Stanzen* nennt (stanza, das Zimmer, hier in sensu eminentiore) mit seinen weltbekannten

großen historischen Bildern bedeckte, die mit ihrem hohen malerischen Werth über den Loggien stehen: indessen ist doch die Verzierung der letztern, architektonisch betrachtet, weit reicher als die der Stenzen; denn man kann wohl sagen, daß jede Arcaden-Abtheilung genug Decorations-Motive enthält, um einen großen Saal reichlich damit zu schmücken.

Eine ähnliche, doch bei weitem weniger geistvolle Überladung mit Verzierungen fand auch in der Spitzbogengewölbe-Bauart Statt und hatte die Folge, daß die meisten größeren Gebäude von dieser Bauart, wegen der übermäßig langen Zeit und der ungemessenen Kosten der Ausführungen dieser unendlichen Verzierungen, nicht *fertig* wurden. Und so ist es auch bei den Loggien gegangen; ihre Verzierung wurde auch nicht *fertig* und ist zum Theil noch jetzt unvollendet. Die erste Abtheilung der obersten Loggienreihe (von welcher *Guttensohn* und *Thürmer* im zweiten Hefte ihres obenerwähnten Werks eine schöne perspectivische Ansicht gegeben haben) ist von *Nicolo Pomerancio*, *Giovanni Battista della Marca* und *Paris Nogari* gegen das Ende des sechzehnten Jahrhundert gemalt.

Ein anderes, leider auch nicht vollendetes Architekturwerk *Raphaels* ist die sogenannte *Villa Madama* auf dem *Monte Mario* bei *Rom*. Der Cardinal *Julius von Medici*, der nachmals Papst unter dem Namen *Clemens VII.* wurde, ließ sie erbauen; sie hat ihren Namen von Madama *Margaretha von Österreich*, der Tochter Kaiser *Carls V.* und Gemahlinn des Herzogs *Alexander Medici* von Florenz, durch die sie an das Haus *Farnese* und von diesem an den jetzigen Besitzer, den König von Neapel, gelangte. *Percier* und *Fontaine* haben (im siebenten Hefte ihrer „Maisons de plaisance de Rome“) mehrere Abbildungen davon gegeben; unter andern eine wunderschöne Restauration des Grundrisses: ich sage Restauration, denn was von dem Gebäude vorhanden ist, kann man eigentlich nur die Ruine von dem Stück einer Villa nennen. Die genannten französischen Architekten nennen diese Restauration eine gewagte Erinnerung (*reminiscence hazardée*) nach der Handzeichnung eines Planes von *Antonio da Sangallo* dem jüngern, der 1470 geboren wurde und 1546 starb, also ein Zeitgenosse *Raphaels* war.

Gothe sagte zu mir einst: „Die Italiener können nichts Kleinliches „bauen; sie projectiren ein großartiges Gebäude: sind die Mittel nicht vorhanden, um es ganz zu vollenden, so führen sie einen Theil davon aus, der „das Ganze bloß andeutet und überlassen es der Phantasie des Betrachtenden, „sich das Übrige zu denken.“ Er hatte dabei zunächst die Gebäude *Palladio's*

im Auge; auf welche diese Bemerkung, wenigstens zum Theil, sehr passend, ist. „Besonders,” setzte er hinzu, „habe ich mich über,” ich glaube er sagte es mit etwas gedämpfter Stimme und einem Seitenblick, „den Kerl” „gefremdet, der die Villa Madama am Monte Mario gebaut hat. Da hat er ein „Stück Gebäude an den Berg gesetzt und es den Leuten überlassen, das „Übrige in dem Berge sich zu denken.”

Ich führe diese Äußerung *Goethe's* besonders deshalb an, weil es beim ersten Blicke wirklich natürlich ist, anzunehmen, das vorhandene Gebäude hier sei nur ein Stück eines Flügelbaues, der zu einem grossen Hauptgebäude habe gehören sollen, welches man hinter der grossartigen Terrasse neben dem Gebäude dicht am Berge, oder eigentlich *im* Berge, habe errichten wollen; womit dann ein anderer, dem vorhandenen symmetrisch gegenüber stehender Flügelbau verbunden worden wäre. Allein die nähere architektonische Untersuchung zeigt, dafs der vorhandene Gebäudetheil kein Flügelbau, sondern ein Stück des Hauptgebäudes selbst ist. Der Anfang eines runden Raumes beweiset dies. Vielleicht sollte es ein grosser Saal, oder Hof werden, wie dies die Mauer-Anfänge der Fortsetzung des Gebäudes nach der von der grossen Terrasse abliegenden Seite hin zeigen. Mag nun die Angabe der französischen Architekten richtig sein, oder nicht: gewifs war der vollständige ursprüngliche Grundrifs eine geniale, von dem damals Gewöhnlichen ganz abweichende Production. Von dem zu bauen angefangenen runden Raume führten Thüren nach den Aus- und Eingängen des Hauses, nach den innern Zimmern aber nur Fenster. Man möchte deshalb glauben, dafs der Raum oben unbedeckt bleiben sollte; aber dann wäre die runde Form gar nicht motivirt, nicht einmal gerechtfertigt gewesen, da sie den innern Zimmern das Fensterlicht beschränkte. Ich möchte deshalb glauben, dafs man die Absicht hatte, die Rundung mit einer Kuppel zu bedecken, die, wenn sie, nach Art des damals wohlbekannten Pantheons, im Scheitel ein offenes Auge hatte, hell genug blieb, um von da aus den Zimmern noch Licht mitzutheilen und zugleich, als gröfsentheils bedeckt, bei jeder Witterung den verschiedenen Theilen des Gebäudes zur Communication zu dienen.

Gewifs war die Hauptfronte nicht die nach der Terrasse, wo die prächtige, von *Raphael*, *Giulio Pippi (Romano)* und *Johann von Udine* mit Malereien und Stuccaturen verzierte Halle liegt, sondern die nach dem Berg-Abhänge hinunter. Ob aber an derselben, wie in dem französischen Projecte, der Haupt-Eingang lag, so dafs man auf einer hohen, zweiarmigen

Freitreppe dazu gelangte, während auf der andern Seite dieser Hauptfronte, symmetrisch mit der vorhandenen Terrasse, eine eben solche Terrasse gebaut werden sollte, in welcher man zugleich einen Aufgang für Pferde und Saumthiere einrichten wollte, und wo eine zweite, ähnliche Halle der ersten entsprochen hätte: oder ob man vielleicht nur die Absicht hatte, die Hauptfronte ohne Eingang zu lassen und nur von der Seite über die Terrasse durch jene Halle den Eingang anzuordnen, muß ich unentschieden lassen. Was jedoch jedenfalls aus dem Vorhandenen hervorgeht, ist, daß dieser Grundriss und das ganze Gebäude eine von den normalen damaligen Gebäude-Einrichtungen ganz abweichende Conception des Architekten war („des Kerls“, ich will es dahin gestellt sein lassen, ob *Gothe* darunter *Raphael*, oder, wie ich fast glaube, *Giulio Romano* verstand).

Dann ist auch sehr deutlich, besonders aus den Constructionen an der Terrasse, zu sehen, daß dabei dem Erfinder die Architektur der Reste der altrömischen Bäder vorschwebte; und Dies hätte weiter geführt, wenn der Genius, der hier ein architektonisches Kunstwerk schaffen wollte, länger gewirkt hätte. Es wäre eine der schönsten Aufgaben für die Architekten unserer Zeit, diese Villa im Geiste *Raphaels* zu vollenden.

Der Styl der Verzierung jener schönen Halle ist ganz dem in den vaticanischen Loggien gleich; nur daß er auf gröfsere Wölbungen angewendet ist. Die Halle besteht aus drei Abtheilungen, deren mittlere mit einer Kuppel auf Schwibbogen, die beiden andern mit Kreuzgewölben bedeckt sind; und an dem Kreuzgewölbe beim Eingange rechts befindet sich eine grofse Nische oder Exedra, die mit einer Halbkuppel bedeckt ist. Die Verzierung besteht zunächst aus der architektonischen Anordnung zierlicher Wölbungen, mit ihren Cassaturen und Feldertheilungen, Bogengliederungen, Lisenen, Nischen und Postament-Ausladungen; dann aus Tafeln mit historischen Gemälden, sehr reichen und mannichfaltigen Arabesken, aus prächtigen Stuccatur-Arbeiten und aus Statuen; welche jedoch nicht vorhanden sind. Leider sind diese Verzierungen noch weniger gut erhalten, als die der Loggien.

Von der Architektur der vorhandenen Stücke der Façaden möchten die kleinen Fenster in dem Frieze des Hauptgesimses, der ungleiche Abstand der jonischen Pilaster und die Unregelmäßigkeit der Fensterstellung nicht nachahmenswerth sein.

Zu den berühmtesten Gebäude-Verzierungen von *Raphael* rechnet man auch noch die prächtige Ausschmückung des Saales des Palastes *Farnesina*,

an der Straſſe *Longara* zu *Rom*. Sie gehört freilich mehr in das Gebiet der Malerei, als der Architektur; die Architektur des Palastes ist von *Balthasar Peruzzi*, einem Zeitgenossen *Raphaels* (er wurde 1481 geboren und starb 1536). Indessen finden sich zwischen den historischen Gemälden der *Farnesina* auch prächtige Verzierungen, und es ist in dem Ganzen der Malereien eine grössere und kräftigere Farbenpracht, als in den Loggien und den Malereien der *Villa Madama*.

Ein sehr interessantes Gebäude aus dieser Kunst-Epoche ist der Palast des Papstes *Julius III.* (von der römischen Familie *de Monte*; er wurde 1550 gekrönt). Er wird auch die *Vigna* des Papstes Julius genannt; auch wohl die *Villa* desselben, aber irrigerweise, da unter Villa des Papstes Julius ein anderes nahegelegenes Gebäude verstanden wird, welches *Balthasar Peruzzi* gebaut haben soll, während man die Architektur des Palastes des Papstes Julius dem *Jacob Barozzi da Vignola* (geb. 1507, gest. 1573) zuschreibt. In diesem Palaste sind Arabesken im Style der Loggien von *Taddeo Zuccari* von *Urbino* gemalt, der 1529 geboren und 1566 gestorben ist. An zwei Plafonds sollen die schönen Frescomalereien von *Giulio Romano* und seinen Schülern herrühren. Ist das letztere richtig, so muß man wenigstens annehmen, daß der Papst den Palast schon vor seiner Krönung habe erbauen lassen; denn *Julius Pippi (Romano)* ist 1492 geboren und schon 1546 gestorben. Ich bin geneigt, dies anzunehmen, da ich in der Architektur dieses Palastes zwei verschiedene Baustyle zu erkennen glaube, und namentlich in dem Hauptgebäude, mit seiner schönen halbkreisförmigen Colonnade, viel eher die Architektur eines Schülers *Raphaels*, wie *Julius Pippi*, als die von *Vignola* erblicke; welchem ich dagegen die Architektur der oberen Höfe zuzuschreiben geneigt bin; die wohl etwas später gebaut sein können. (In dem achten Hefte der „Maisons de plaisance de Rome“ ist dieser Palast unter dem Namen Villa di Papa Giulio abgebildet.)

Sein Grundriß ist eine sehr geniale Composition, die lebhaft an den Grundriß der *Villa Madama* erinnert. Bei beiden muß man nur nicht das materielle Bedürfnis als höchstes Motiv ansehen. Der Wohnraum ist in beiden nicht die Hauptsache; es ist wenig dergleichen da. Dagegen sind schöne Hallen und Säulenstellungen vorhanden, regelmässige, reichlich mit Architektur geschmückte Höfe, zierliche Loggien und Räume zur Aufstellung von Kunstwerken; sodann die in warmen Ländern so angenehmen Springbrunnen und Wasserbecken: Alles in Verbindung mit regelmässigen, zum Theil terrassen-

förmigen Garten-Anlagen. Man wollte ein architektonisches Kunstwerk liefern. Besonders schön ist der grössere Hof dieses Palastes. An der einen Seite ist er von dem Hauptgebäude, welches zwei Stockwerke hoch und auf eine sehr harmonische und correcte Weise mit jonischen Säulenstellungen im untern Stockwerke und römischen im obern Geschoße verziert ist, halbkreisförmig umschlossen. Das untere Stockwerk enthält eine schöne halbrunde Säulenhalle. (Sie ist in dem erwähnten Werke auf der 49ten Tafel abgebildet.) Die Halle ist mit einem ringförmigen Tonnengewölbe bedeckt, welches in der Mitte und an den beiden Enden in Kreuzgewölbe übergeht, die von starkem Mauerwerke getragen werden und einen Mittelbau (Risalit), so wie zwei Eckbaue (Pavillons) bilden, während die ringförmigen Stücke der Halle zwischen diesen Mittel- und Eck-Bauen nur durch sehr schöne jonische Marmorsäulen von dem Hofe getrennt sind; was eine in der That wunderschöne Conception in Absicht auf Construction, Annehmlichkeit der Benutzung und architektonische Verzierung ist. Vergleicht man damit das in Ruinen vorhandene Halbrund der *Villa Madama*, so möchte man glauben, daß dieses Halbrund die innere Seite einer ebenfalls nur halbkreisförmigen ähnlichen Halle habe bilden sollen; wo dann die, an und über derselben im obern Stockwerke liegenden Zimmer die schönste Aussicht nach Rom hin bekommen hätten. Die Gewölbe dieser Hallen sind, wie gesagt, von *Taddeo Zuccari* im Style der Loggien *Raphaels* gemalt: größtentheils laubenartig, mit reichen Traubengewinden, die auf zierlichem Gitterwerke ruhen und mit Pfauen, Papageien, Eulen und andern schön gefiederten Vögeln besetzt sind. Wäre nur Alles besser erhalten! aber auch dieses Gebäude ist eine halbe Ruine.

Taddeo Zuccari hat noch viele andere Gebäude mit Malereien verziert. *Vasari* giebt sie an. Sie sind aber aus etwas späterer Zeit, als der merkwürdige Palast, welchen *Julius Pippi* für den Marchese von *Mantua* verändert und verziert hat und der gewöhnlich der *Palast des T* genannt wird, weil er im Plane eine entfernte Ähnlichkeit mit einem großen lateinischen T hat. Es wurde dazu ein altes Gebäude benutzt, so daß nicht sowohl seine Architektur im Ganzen, als vielmehr die Einrichtung und Auszierung derjenigen Zimmer und Säle, die von *Julius Pippi* herrühren, hier in Betracht kommen. Der Meister hat bei seinen Verzierungen nicht mehr die Ornamentirung der vaticanischen Loggien, sondern die der Stanzen im Auge gehabt, indem er die prächtigen und mannichfachen Gewölbe, so wie die Wände, mit grandiosen historischen Bildern bedeckte, die in Absicht auf Perspective

und Verkürzung mit großer Geschicklichkeit gemacht sind. Übrigens ist hier Viel in einer künstlichen und mannichfachen Feldertheilung gesucht, durch welche die verschiedenen historischen Darstellungen von einander abgesondert sind. Es fehlt deshalb auch nicht an mannichfachen Stucco-Ornamenten; besonders ist damit ein kleines Zimmer von *Primaticcio* sehr schön verziert.

Ein als Maler und Bildhauer sehr berühmter Zeitgenosse von Raphael ist bekanntlich *Michel Angelo Bonarroti*, der auch in der Baukunst thätig gewesen ist; jedoch mehr in Veränderungen und Modificationen der Werke anderer Architekten, als in der Ausführung großer eigener Conceptionen; welche Veränderungen ich aber, ich muß es gestehen, so wie ich sie kenne, nicht als Verbesserungen betrachten kann. Es zeigt sich darin das Bestreben vorherrschend, durch colossale Massen Wirkung zu machen; was sehr leicht mißlingen kann. Ich bin z. B. nicht der Meinung, daß der Palast *Farnese*, in der zierlichen und geschmackvollen Architektur des *Antonio da Sangallo*, durch das schwere Florentinische Gesims, welches ihm *Michel Angelo* gab, gewonnen habe. Ähnliches habe ich schon oben hinsichtlich seines Einflusses auf die Architektur der Peterskirche erwähnt.

Antonio da Sangallo verdient übrigens aus dieser Kunst-Epoche noch einer besondern Erwähnung. Von ihm ist hauptsächlich der ebengenannte große Palast *Farnese* zu Rom. Die Hauptfaçade desselben, nach dem Platze zu, ist ganz von ihm, mit Ausnahme des allzu schweren Hauptgesimses und des unschönen mittleren Fensters der Bel-Etage, die von *Bonarroti* herrühren. Auch *Vignola* und *Giacomo della Porta* haben Antheil an diesem Palaste; indessen ist doch der erste Entwurf dazu von *Antonio da Sangallo*. (In den „Palais et Maisons de Rome“ sind auf Taf. 39, 40, 41, 42 und 43 Grundriss, Aufriss, Durchschnitt und innere Ansicht dieses Palastes abgebildet.) Ich finde in diesem, so wie in andern Werken dieses Architekten, den ersten Anfang der Schematisirung der altrömischen Architektur, d. h. des Systems, dieselbe, namentlich die Säulenstellungen, streng nach gewissen vorgeschriebenen Verhältnissen auszuführen; und Dies hat seinen einfachen Grund darin, daß *Sangallo* eifrig den *Vitruv* studirte; wie *Vasari* es meldet. Er fand im Vitruv die Angabe der Verhältnisse, und benutzte sie.

Diese Schematisirung bezeichnet nun die dritte Epoche der Renaissance, da alle bedeutenden Architekten derselben sich diesem Systeme ergaben, wodurch die Architektur in dieser Art zwar zu einem hohen Grade gehoben, ihre Ausartung und ihr Verderben aber auch vorbereitet wurden.

Dritte Epoche der Wiedergeburt der römisch-griechischen Baukunst unter
Vignola, Palladio, Scamozzi u. a.

Den Übergang zu der dritten Periode macht demnach *Antonio da Sangallo*, der 1470 geboren wurde und 1546 starb. Aber noch mehr zum Durchbruch kam das System durch *Jacob Barozzi da Vignola*, der erst 1507 geboren wurde und 1573 starb. Die höchste Vollendung erhielt es durch *Andreas Palladio*, geboren 1518 und gestorben 1580; überbildet wurde es schon durch *Vincenz Scamozzi*, geboren 1552, gestorben 1616.

In den Werken *Vignola's* ist noch ein Rest von romantischem Geiste, der nach ihm aus der Bauart der Italiener verschwand. Sein berühmtestes Werk, der Palast zu *Caprarola* (einer kleinen Stadt, eine Tagereise von Rom entfernt, nahe an der Landstrasse von Rom nach Florenz), giebt davon Zeugniß.

Um die Composition desselben zu verstehen, muß man sich in die damaligen, oft von politischen Stürmen bewegten Zeiten versetzen. Volks-Aufläufe, Kämpfe der reichen Familien untereinander, Aufruhr, plündernde Schaaren von Lanzenknechten, und Räubereien waren an der Tages-Ordnung. So war es denn ganz natürlich, daß man einem Schlosse reicher Besitzer, in einer kleinen Stadt, ziemlich isolirt liegend, einen gewissen Grad von Fortification geben mußte, welche die Bewohner in den Stand setzte, wenigstens dem ersten Anlaufe von Feinden, die ohne schweres Geschütz anrückten, Widerstand zu leisten.

Der Cardinal *Alexander Farnese*, ein Neffe des Papstes *Paul III.* (gekrönt 1534) liefs diesen Palast erbauen. *Antonio da Sangallo* soll das Project dazu gemacht und *Vignola* es ausgeführt haben; die öffentliche Meinung schreibt das Werk aber *Vignola* zu. Es ist auch eins von den schönen Beispielen, wo man von dem damals normalen Grundriß der Paläste abging; und zwar aus guten Gründen. Die fünfeckige Form des Gebäudes war für die fortificatorischen Zwecke sehr passend, und die fünf Bastionen an den Ecken schützten diese Ecken und vertheidigten die Fenster-Öffnungen der zwischen ihnen liegenden Fronten. Die Verwandlung der fünfeckigen Form in eine runde im Innern, wodurch der schöne runde Hof mit seinen Arcaden-Loggien entstand, war ebenfalls dem Zwecke der Bewohnung und den Regeln schöner Form angemessen. Endlich sind Zimmer und Säle, ungeachtet dieser ungewöhnlichen Form des Hauptrisses, regelmäfsig. Vorhalle und Treppenhaus sind passend und schön angeordnet, und in Allem vereinigen sich Zweck-

mäßigkeit, Dauerhaftigkeit und Schönheit in seltenem Maasse. (In dem 12ten Hefte der „Maisons de plaisance de Rome“ und in *Durand's* „Recueil“ pl. 54 befinden sich Abbildungen dieses architektonischen Kunstwerks.) Die Arcadenloggien, so wie die vornehmsten Zimmer und Säle des Hofes, sind mit Malereien von *Annibal Caro* und den beiden *Zuccari* verziert. Wunderschön ist auch die Wirkung dieses Schlosses in der Landschaft; wo es aus waldigen Hügeln wie eine prächtige Krystallgruppe hervorragt.

Vignola hat sehr Vieles gebaut; er wurde, nach *Bonarroti's* Tode, zusammen mit *Pirro Ligorio*, selbst Architekt der Peterskirche und hat auch an manchen Gebäuden anderer Architekten Antheil.

Als eine besonders geniale und charakteristische Schöpfung *Vignola's* möchte ich noch die kleine Kirche *Sanct-Andrea* vor der porta del popolo zu *Rom* nennen (von welcher *Clochard* in seinen „Palais, Maisons et Vues d'Italie“ S. 24 eine perspectivische Ansicht gegeben hat, während in den „Palais et Maisons de Rome“ S. 99 ein kleiner geometrischer Aufriss sich findet). Es thut wohl, zu sehen, wie hier einmal an einem modernen Gebäude eine Kuppel nach antiker Weise mit Geschmack und ohne die, aller Construction und Formen-Schönheit zuwiderlaufende Laterne ausgeführt ist.

Vignola war auch, wie bekannt, architektonischer Schriftsteller, und die von ihm nach den Regeln *Vitruv's* und nach eigenen Abstractionen gegebenen Vorschriften für die Formen und Verhältnisse der Säulen-Ordnungen haben Jahrhunderte lang gegolten und ihren grossen Antheil an der Schematisirung der altrömischen Bauart gehabt.

Noch strenger systematisch ist aber *Andreas Palladio*, der einer der fruchtbarsten und fleissigsten Architekten war, welche wohl je lebten. Bei ihm verschwindet jede architektonische Ausschmückung, die nicht zu den Säulen-Ordnungen und ihren Accessorien gehört. Alles wurde nach bestimmten, nach den von ihm aus Studien der altrömischen Bauart abstrahirten Gesetzen proportionirt und decorirt. Es bekamen dadurch seine Gebäude ein gewisses ernstes, vornehmes Ansehen: allein der romantische, wenn ich sagen darf poetische Geist verschwand auch darin bis auf die letzte Spur, wenn er sich nicht noch in der Composition der Grundrisse fände. Die meisten Werke von *Palladio* befinden sich in seiner Vaterstadt *Vicenza*, in *Venedig* und in dem Venetianischen Theile der Lombardei. (*Durand* hat den Gebäuden *Palladio's* in seinem „Recueil“ drei Blätter, 49, 50 und 51 gewidmet; ausser den Abbildungen einiger Kirchen. Eine genauere Ansicht der Werke *Palladio's*

bekommt man aber aus seinem eigenen Werke über dieselben „I Quattro Libri dell'Architettura. Venetia 1581.“)

Das Erste, was gewöhnlich dem Fremden in *Vicenza* von *Palladio* gezeigt wird, ist der Palast *Chiericato*. Er ist gerade nicht das Beste, aber in der That charakteristisch genug. Es fällt hier schon ein gewisser Mißbrauch von Ornamentirung mit Säulen-Ordnungen und architektonischen Gliederungen auf; was dem Architekten, der die Kosten solcher Ornamentirungen kennt, und weiß, was mit diesen Kosten Anderes und Besseres geleistet werden könnte, mißfällt. Dazu kommt, daß die wenigen Verzierungen anderer Art, die in den Projecten vorkommen, in der Ausführung meistens fehlen. Ganz besonders aber ist ohne Zweifel die Kostspieligkeit die Ursach, daß viele der größten und am meisten versprechenden Compositionen *Palladio's* nur zu einem sehr kleinen Theile *fertig* geworden sind. Der Vorwurf der Überladung mit architektonischen Gliederungen trifft besonders auch die Kirchen *Palladio's*. Zwar haben dabei die reicheren Mittel die Vollendung möglich gemacht, aber man sieht doch auch an der ziemlich einfachen innern Auszierung dieser Kirchen, daß man zuletzt gezwungen war, zu sparen. Bei dem Allen ist diese Ornamentirung nicht so harmonisch, wie sie im Alterthume vorkommt; wie z. B. am Palast *Chiericato* die vierfach gepaarten Säulen der Vorhalle und die Mezzaninenfenster über den mittleren Fenstern des Hauptstockwerks.

Sieht man dagegen auf die Erfindung der Grundrisse, auf die Proportionirung der Räume, auf die Verhältnisse der Gebäude zum Grund und Boden und der Gegend, so mag man nur bewundern und nachahmen. Und die Bewunderung und Nachahmung hat auch *Palladio* reichlich gefunden.

In *Venedig* sind von *Palladio* die sehr sehenswerthen Kirchen *San Giorgio maggiore*, *San Redentore*, *Le Zitelle* und *Santa Lucia*; in *Vicenza* viele Paläste. Ich habe dieselben, mit *Palladio's* Buch in der Hand, aufgesucht und die meisten nur mit Mühe aufgefunden, weil davon nur so wenig zur Ausführung gekommen ist. Das von ihm erbaute sogenannte olympische Theater zu *Vicenza* ist ein Versuch, die Form der antiken Theater *unter einer Dachdecke* nachzuahmen. Zum Sehen ist die Form gewiß vortrefflich, aber in akustischer Hinsicht ist sie, wie dort die Erfahrung zeigt, nicht zu empfehlen.

Die von *Palladio* in seinem Werke genannten Landhäuser haben wieder einen mehr poetischen Charakter. Bei denen, welche ich ausgeführt gesehen habe, mußte ich besonders die treffliche Stellung zu der Gegend und die

verständige Wahl des Bauplatzes bewundern; worin die italienischen Architekten denen anderer Nationen und besonders den Deutschen sehr voraus sind. Diese Landhäuser haben unzählige Nachahmungen gefunden; die ganze venetianische Lombardei ist damit, vorzüglich in der Nähe der grossen Landstraßen, wie besäet. Auch der Schüler und Nachahmer *Polladio's*, *Vicenza Scamozzi*, hat deren viele erbaut; so wie auch eine Anzahl Paläste, die sich im Baustyle kaum von denen *Palladio's* unterscheiden; nur dafs die Architektur derselben noch ernster, noch mehr schematisirt ist, und deshalb auch noch kälter läßt. Die Villen sind dagegen durch schöne Anordnung der Stellung von Haupt- und Nebengebäuden, durch schöne Formen der Hauptmassen und durch sorgfältige Verhältnisse ausgezeichnet. (*Durand* hat mehrere derselben auf der 25ten Seite seines „Recueil“ dargestellt; aber auch *Scamozzi* selbst hat von ihnen in seinem Buche „Idea dell'Architettura Universale 1615“ Rechenschaft gegeben.) *Scamozzi* hatte sich einen fast europäischen Ruf erworben; so dafs auch häufig in andern Ländern, aufserhalb Italien, selbst in Deutschland, Bauwerke von ihm sich finden.

Durch ihre zahlreichen Gebäude, und vielleicht noch mehr durch ihre Schriften, wurden *Vignola*, *Palladio* und *Scamozzi* vor allen Andern die Verbreiter der altrömischen Bauart durch ganz Europa; bis in die entfernten nordischen Länder. Besonders in *England* faßte die Architektur *Palladio's* festen Fufs und es wurden die vielen prächtigen Landhäuser der reichen englischen Aristokratie lange Zeit in keinem andern Style erbaut. *Inigo Jones*, dieser berühmte englische Architekt, der 1572 geboren ward und 1651 starb, also nur zwanzig Jahr später als *Scamozzi* lebte, war ein unbedingter Verehrer und Nachahmer desselben, und *Palladio's*. Selbst nach Dänemark und Schweden verbreitete sich diese Bauart; Frankreich und Spanien nicht übergehend.

Mit dieser Epoche endigt nun eigentlich der schaffende Geist bei der Wieder-Einführung antiker Bauart. Die Architektur erstarrte jetzt gleichsam in der Schematisirung der fünf Säulen-Ordnungen und der wenigen ihnen zugehörigen Architekturgliederungen an Arcaden, Thüren- und Fenster-Einfassungen, Giebelgesimsen, Dockengeländern u. dergl. Bei Tausend und aber Tausenden von Gebäuden bekamen dieselben ganz die *gleichen* Formen und Verhältnisse,

so dafs man am Ende die Baukunst in die Kenntnifs und Befähigung, die Säulen-Ordnungen zu handhaben, setzte und die Anwendung derselben zur Grundlage aller Gebäude-Erfindung wurde. Hieraus entstand eine Einförmigkeit in der Bauart, die nach einiger Zeit zu mancherlei Ausartungen führte.

Johann Lorenz Bernini, der im Jahre 1598 in Neapel geboren und 1680 gestorben ist, bemühte sich, besonders durch colossale Massen eine neue Wirkung hervorzubringen. Er liess die Säulen seiner Gebäude durch mehrere Stockwerke reichen und steigerte dadurch ihre Gröfse und die ihrer Gliederungen über alles Verhältnifs hinaus. Ich habe oben bemerkt, welche Mifsverhältnisse ein solches System bei der Peterskirche hervorbringt, wo die Riesengröfse doch noch in gewissem Maafse eine Art geistiger Rechtfertigung finden konnte, welche sie bei profanen Gebäuden nicht hat. Allein die Erscheinung war neu und machte Effect. *Bernini* wurde ein berühmter Architekt und fand viele Nachahmer im ganzen civilisirten Europa.

Aber schon zu seiner Zeit zeigte sich eine andere Ausartung der Bauart, in jenem widerwärtigen Schnörkelsysteme, welches die Grundlage des sogenannten *Rococostyls* bildet. Welches auch der Ursprung dieses Systems gewesen sein mag: sei es, dafs es eine übel verstandene Nachahmung chinesischer Formen und Verzierungen war, oder dafs es nach und nach sich aus der Phantasie der Architekten entwickelte: die Ursache, warum es Eingang finden konnte, war gewifs keine andere, als die Einförmigkeit, in welche die Architektur überhaupt gerathen war. Dazu kam, dafs *Ludwig XIV.* den Rococostyl adoptirte und viele Gebäude in demselben aufführen liess; worauf dann, weil schon damals Frankreich die Moden angab, ganz Europa denselben nachahmte.

So ging es denn immer ärger in den Rococo hinein, und zwar so arg, dafs man doch am Ende desselben überdrüssig werden mufste; um so mehr, da der Rococo eben auch grade keine wohlfeile Bauart war.

Das fortgesetzte Studium des Alterthums, an welchem *Winkelmann* und seine Zeitgenossen wesentlichen Antheil haben, führte zu einem reineren Style zurück: ja man kam sogar zu einer noch gröfseren Einfachheit, wie vor der Rococozeit. Die Tempel von *Pästum*, die ähnlichen Tempel in *Sicilien*, hatten Aufmerksamkeit erregt; man kam darauf, ihre Bauart, ihre altdorischen Säulen nachzuahmen, und auch die beiden andern griechischen Säulen-Ordnungen mit ihren einfachen Gliederungen in grofsen Massen zu benutzen.

Diese Modification alter Architektur, die bei ihrer Einfachheit dennoch, mit *Bernini's* Riesigkeit zusammen, manches Extravagante hervorbrachte und welche wohl hauptsächlich in die letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts gehört, wurde wieder verdrängt durch den Baustyl der französischen Architekten *Percier* und *Fontaine* und ihrer Schüler. Dieselben wendeten sich zurück zu der Nachahmung der besseren Meister der zweiten Epoche der italienischen Renaissance; wobei sie altrömische Verzierungen, besonders nach schönen plastischen Überresten, nach Vasen, Altären, Candelabern, Geräthschaften u. dergl. studirten und anwendeten. Sie fanden unter der Ägide *Napoleons* vielfältige Gelegenheit, ihre Talente zu zeigen; was sie auch in ihren weit verbreiteten Architekturbüchern thaten.

Allein eine noch neuere glänzende Erscheinung ist, besonders für uns Deutsche, *Schinkel* und seine Architekturschule geworden. *Schinkel* erfaßte vor allem die Idee, die reineren, schöneren Formen der inzwischen mehr bekannt gewordenen altgriechischen Baukunst und ihre so graziöse Verzierungsweise in die Architektur zurückzuführen. Dabei kannte er die Kunstwerke, die ich in die zweite Epoche der Wiedergeburt der Künste gesetzt habe, sehr wohl, und hatte sie im Auge; was alles zusammen, mit solchem Talent verbunden, reizende Compositionen geben mußte.

Was die Zukunft bringen wird, da die Zeit nicht stehen bleibt, sondern immer neue Schöpfungen verlangt, läßt sich, wenn auch nicht bestimmt vorhersagen, so doch mit einiger Sicherheit ahnden.

Vor Allem möchte ich glauben, daß die mit jedem Jahre wachsende Bedeutsamkeit der Aufgrabungen von *Pompeji*, welches zu einem wahren griechisch-römischen Architekturmuseum geworden ist, künftig einen noch weit größern Einfluß auf die europäische Architektur, als seither, haben werde. Wir lernen dort die antike griechisch-römische Baukunst ganz anders kennen, als *Vignola* und *Palladio* sie kannten. Jetzt ist nicht mehr bloß von Säulen-Ordnungen die Rede, sondern wir gewinnen eine Anschauung von dieser Baukunst in ihrem ganzen Wesen: an allen Arten von Gebäuden, städtischen Wohnhäusern, ländlichen Villen, Foren und Markthäusern, Tempeln, Theatern, Bädern u. s. w. Wir lernen nicht nur ihre äußere Gestalt und Verzierung, sondern auch ihre innere Einrichtung, ihre Construction und die Materialien kennen.

Dann möchte ich vermuthen, daß die jetzt allgemeinere Kenntniß so mancher herrlicher architektonischer Productionen des Mittel-Alters, wenn auch nicht durch unmittelbare Nachahmung ihrer Form, so doch durch Benutzung

ihrer schönen mannichfachen Motive, einen wesentlichen Einfluß auf die Architektur des Zeit-Alters haben dürfte. Die gegenwärtig durch gute architektonische Kupferwerke so leicht gewordene Kenntniss des Bauwesens aller Völker und aller Zeiten wird gewiß ebenfalls ihre guten Früchte tragen.

Ferner dürfte auch noch die Vereinigung der Baukunst mit einer andern Kunst, die sich in unserer Zeit im Stillen zu einer Vollkommenheit ausgebildet hat, welche sie noch nie in irgend einem Zeit-Alter hatte, ich meine die *Gartenkunst*, der Baukunst Schönheiten zuführen, welche die anmuthigsten Wirkungen machen können und dabei die Geld-Ausgaben weniger in Anspruch nehmen, als die Verzierungsmittel der Architektur.

Dafs endlich auch die Fortschritte der Malerei und Sculptur auf die Baukunst einwirken und geistlose Ornamentirungen immer mehr verdrängen werden, ist nicht zu bezweifeln.

Cassel im Januar 1850.

Verbesserungen und Berichtigungen von Druckfehlern.

Erste Abhandlung.

- Seite 1 Zeile 4 v. o. Statt: Forschungen und — lese man: „Forschungen, nicht“.
— 7 — 29 v. o. — Zuschlag — l. „Zuschuss“.
— 11 — 8 v. u. — muss, also — l. „muss, die also“.
— 13 — 14 v. u. — ist, so dass — l. „ist, dass“.
— — 3 v. u. — dieses Journals — l. „von Crelle's Journal für die Bankunst“.
— 15 — 15 v. u. — alten mittelalterlichen — l. „alten, mittelalterlichen“.
— 28 — 14 v. o. — dieses Journals — l. „des Crellischen Journals“.
— 33 — 16 v. o. — in die — l. „in den“.
— 39 — 6 v. o. — Gaudy's — l. „Gandy's“.
— 40 — 9 v. o. — ist nach der — l. „ist der“.
— 54 — 12 v. u. — Otricole — l. „Otricoli“.

Zweite Abhandlung.

- 12 — 1 v. o. — Willkürlichkeit — l. „Wirklichkeit“.
— 13 — 14 v. o. — seine — l. „eine solche“.
— 17 — 6 v. u. — die Benennung — l. „auf die“.
— 30 — 15 v. u. — gerieht — l. „gerieth“.
— 37 — 15 v. u. — integrirenden desselben — l. „integrirenden Theil desselben“.
— 40 — 19 v. o. nach Architektur l. „sowie auf den Tafeln“.
— 43 — 8 v. u. Statt: demselben — l. „denselben“.
— 46 — 2 v. o. — Es ist dies das — l. „Es wird dies“.
— 46 — 13 v. o. — knöpfen — l. „köpfen“.
— 47 — 16 v. o. — Orseola — l. „Orseolo“.
— 54 — 13 v. o. — achteckiger — l. „viereckiger“.

Dritte Abhandlung.

- 4 — 3 v. u. — arabische Spanien — l. „muhamedanische Spanien“.
— 5 — 8 v. u. nach: entsprossen — l. „sey“.

Vierte Abhandlung.

- 14 — 7 v. u. Statt: Anfläufe — l. „Aufläufe“.
— 22 — 5 v. u. — letztere — l. „erstere“.
— 23 — 10 v. o. — gleichgültig — l. „gleichzeitig“.
— 23 — 15 v. o. — können — l. „kann“.
— 23 — 16 v. o. — Pabst — l. „Papst“.
— 24 — 15 v. u. — Gerino Pistolese — l. „Guerino Pistoiese“.
— 25 — 8 v. u. — der — l. „in den“.
— 26 — 19 v. o. — vechio — l. „vecchio“.
— 26 — 24 v. o. — San Apostolo — l. „SS. Apostoli“.
— 42 — 5 v. o. — Polladio — l. „Palladio“.
— 42 — 8 v. u. „das“ fällt weg.

Bemerkung. Die häufigen Inconsequenzen der Setzer in Verwechslung von c und k sind, da sie den Sinn nicht stören, hier nicht gerügt, um dieses Verzeichniss nicht zu sehr zu verlängern.

Verbesserungen und Berichtigungen von Druckfehlern.

Erste Abtheilung.

Seite 1 Zeile 4 v. o. statt: Fortsetzung u. nach — lese man: „Fortsetzungen, nicht“	— 7 —	20 v. o. —	—	—
— 11 —	8 v. o. —	—	—	—
— 13 —	14 v. o. —	—	—	—
— 15 —	3 v. o. —	—	—	—
— 16 —	13 v. o. —	—	—	—
— 17 —	14 v. o. —	—	—	—
— 18 —	10 v. o. —	—	—	—
— 19 —	6 v. o. —	—	—	—
— 20 —	9 v. o. —	—	—	—
— 21 —	12 v. o. —	—	—	—

Zweite Abtheilung.

— 12 —	1 v. o. —	—	—	—
— 13 —	14 v. o. —	—	—	—
— 17 —	6 v. o. —	—	—	—
— 20 —	13 v. o. —	—	—	—
— 21 —	10 v. o. —	—	—	—
— 22 —	10 v. o. —	—	—	—
— 23 —	8 v. o. —	—	—	—
— 24 —	2 v. o. —	—	—	—
— 25 —	13 v. o. —	—	—	—
— 26 —	10 v. o. —	—	—	—
— 27 —	13 v. o. —	—	—	—

Dritte Abtheilung.

— 4 —	3 v. o. —	—	—	—
— 5 —	8 v. o. —	—	—	—

Vierte Abtheilung.

— 14 —	7 v. o. —	—	—	—
— 21 —	5 v. o. —	—	—	—
— 22 —	10 v. o. —	—	—	—
— 23 —	13 v. o. —	—	—	—
— 24 —	10 v. o. —	—	—	—
— 25 —	13 v. o. —	—	—	—
— 26 —	8 v. o. —	—	—	—
— 27 —	10 v. o. —	—	—	—
— 28 —	24 v. o. —	—	—	—
— 29 —	5 v. o. —	—	—	—
— 30 —	8 v. o. —	—	—	—

Bemerkung. Die hiesigen Incongruenzen der Sätze in Verwechselung von c und h sind, da sie den Sinn nicht ändern, hier nicht geübt, um dieses Versehen nicht zu sehr zu vergrößern.

27. Dez. 2002

Buchbinderei
H. Pantele
85376 Massenhause
Tel.: 08165 - 80121



Engelhard, J. D. W. E.

Die vier Perioden der Geschichte der Baukunst in Italien In vier aus
Crellès Journal für die Baukunst' besonders abgedruckten Abhandlungen über
altrömische, byzantinische, Spitzbogengewölbe- und Renaissance-Bauart

Cassel 1855

4 A.civ. 33 u

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10048318-2